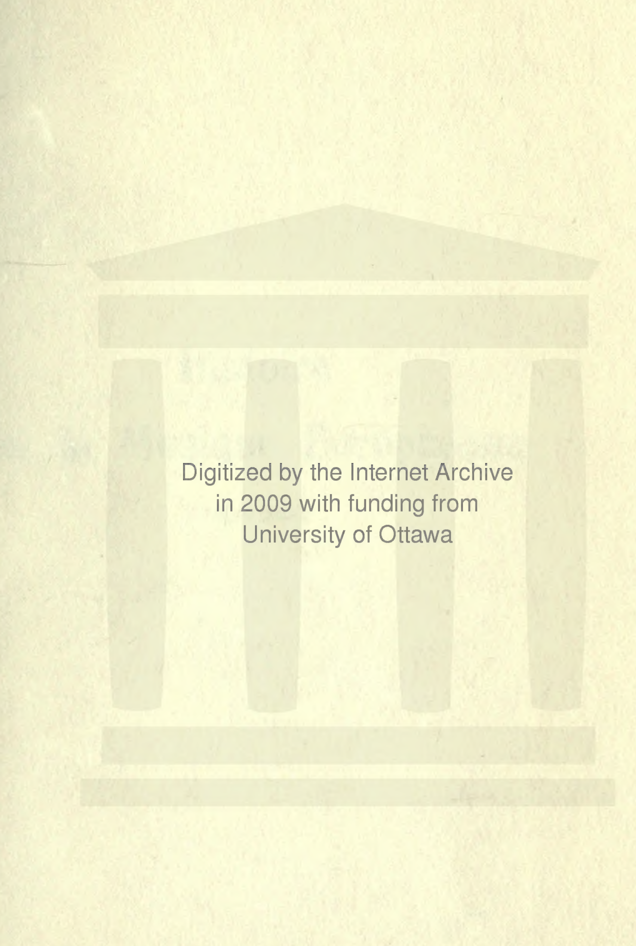

ERINDALE COLLEGE
3 1761 02413776 2



Histoire de la Musique Européenne

1850-1914

DU MÊME AUTEUR

La Religion de la Musique, 1 vol. (Librairie Fischbacher).

Schumann, 1 vol. (Laurens).

POUR PARAITRE :

Les Héros de l'Orchestre, 1 vol.

CAMILLE MAUCLAIR

Histoire
de la
Musique Européenne

1850-1914

Les Hommes. — Les Idées. — Les Œuvres.



PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
Société anonyme
33, RUE DE SEINE, 33

1914

A

MESDAMES

MARGUERITE PIAZZA

SUZANNE H. JOACHIM

THÉRÈSE W. MORSE-RUMMEL

au « TRIO CHAIGNEAU » qui servit et sert

si fervemment la bonne cause musicale

ce livre est dédié.

C. M.

AVANT-PROPOS

Mon intention, en écrivant ce livre, a été très modeste et très simple. J'ai souvent constaté combien, malgré la multiplicité de nos concerts, leurs programmes excluaient forcément d'auteurs étrangers importants pour leurs compatriotes et totalement ignorés du public français. Celui-ci est plein de bonne volonté, mais la production européenne est si considérable qu'il ne saurait la bien envisager d'après nos seuls concerts où, comme il va de soi, nos créateurs occupent la première place et ne la cèdent qu'aux étrangers les plus illustres, l'évocation de l'immense legs classique requérant légitimement, d'autre part, une grande partie des affiches. On fait beaucoup pour la musique, maintenant, en France, et le reproche d'ignorance qu'on put longtemps nous adresser perd de plus en plus sa valeur. Néanmoins le public est empêché d'éta-

blir des comparaisons chronologiques pourtant nécessaires à l'envisagement simultané de toutes les parties de ce très vaste tableau : la production musicale contemporaine. Pour se renseigner il ne trouve qu'une foule d'études individuelles ou quelques savants, volumineux et coûteux ouvrages d'esthétique comparée : encore notre bibliographie ne peut-elle rien lui offrir de comparable au Dictionnaire *de Riemann, quant à présent.*

J'ai donc pensé qu'un livre concis et léger pourrait être utile, touchant la production musicale, en tous genres, depuis un demi-siècle de vie européenne. Je suis loin d'avoir nommé tous les compositeurs ; je ne l'eusse pu ni souhaité. Ce livre, et l'index qui le suit, ne sont ni un palmarès ni un catalogue. Mais ils mentionnent du moins en cette foule les auteurs les plus significatifs, et même dans cette sélection beaucoup de lecteurs liront bien des noms et des titres d'œuvres pour la première fois. J'ai commencé mon ouvrage dès le début de ce qu'on appelle « le modernisme. » Je me suis surtout attaché à résumer les théories et les tendances principales, à indiquer leurs affinités ou leurs antinomies dans les diverses écoles : ces théories et ces tendances ont trop de retentissement, elles influent trop vivement sur l'heure pré-

sente, elles se mêlent trop intimement à notre vie intellectuelle pour que je ne leur aie point fait une large part, essayant, auprès de la biographie des hommes, la biographie des idées, mais évitant l'aridité. A ces biographies d'idées et d'hommes j'ai mesuré la place selon l'importance de leur diffusion. Enfin, un tel ouvrage se devait d'être impartial : je n'ai pourtant point admis qu'il dût être par là même impersonnel, et les sympathies de l'auteur s'y font jour, mais point assez pour transformer en plaidoyer tendancieux un exposé succinct où j'ai voulu avant tout coordonner des idées générales, résumer une période singulièrement complexe et féconde, réunir la documentation essentielle touchant les divers peuples, offrir le moyen de se rendre compte, aisément et rapidement, de la situation musicale moderne.

Je m'estimerais fort heureux si ce petit livre, où rien ne prétend être article de foi, aidait seulement les fidèles des grands concerts à combler quelques lacunes en leur inspirant le désir et la curiosité de s'enquérir d'œuvres et d'artistes jusqu'alors exclus des préoccupations françaises, d'aller plus loin que mes indications et mes esquisses, et de rechercher ainsi de nouvelles joies. Aider à la recherche d'une joie m'a toujours paru

être la fin véritable de tout travail critique, et la critique qui ne réussit point à faire aimer reste pour moi reléguée en dehors de l'art, dans le pédantisme de l'enseignement.

Novembre 1913.

Histoire de la Musique Européenne

La Musique Allemande

Désireux d'exposer synthétiquement au lecteur français cette période si riche et si complexe de l'histoire musicale en Europe, et m'inquiétant d'abord d'établir des divisions logiques afin d'apporter le plus de clarté possible dans l'examen d'un sujet aussi touffu, j'ai cru préférable d'adopter un classement par nationalités au lieu d'associer les divers grands créateurs de tous pays selon leurs affinités, ce qui eût été plus conforme à l'évolution secrète des arts, mais d'un ordre moins apparent. Sous les désignations des patries politiques, les sensibilités des créateurs opèrent de constants échanges internationaux, et si elles expriment des races, on sait que les races ne s'insèrent pas tou-

jours dans les limites facticement créées par la diplomatie. Mais le classement par droits de naissances est le plus généralement reconnu, et dans un travail forcément abrégé, simple sommaire de deux ou trois gros volumes, il valait mieux s'en tenir à l'usage courant. Je me bornerai donc à rappeler une fois pour toutes ici que les séparations entre écoles artistiques sont toujours illusoires en une Europe moderne où les rapports incessants et multiples des musiciens entretiennent une simultanéité et une réciprocité intellectuelles que nul cadre ne saurait précisément contenir.

Dans ces conditions, il m'a paru impossible de ne point commencer par la musique allemande. Ce n'est point par égard pour son merveilleux passé, ni pour sa vieille suprématie, ni à cause de l'importance énorme de son influence scolastique en Europe centrale et septentrionale, ni surtout pour accorder à ses productions actuelles une primauté qu'elles ne méritent plus, la musique française les dépassant en variété et en intérêt. C'est qu'un homme s'est trouvé en cette Allemagne de 1850 pour présenter à l'univers la plus vaste, la plus géniale conception musicale qui ait été révélée depuis Beethoven : c'est que « le phénomène Wagner » est un des plus considérables du

monde : c'est que Wagner a réagi sur toute l'intellectualité contemporaine. Et nous retrouvons sa trace partout au cours de la présente étude, et on ne s'étonnera pas de me voir lui consacrer une part léonine dans le chapitre de la musique allemande. Cette musique, certes, compte d'autres talents : mais Wagner résume tous nos motifs de parler de l'art musical germanique depuis 1850. Il les résume même si bien que jusqu'à l'apparition de M. Richard Strauss les Français, n'ayant qu'à peine entendu parler de Brahms, ne se sont guère inquiétés de savoir s'il existait pendant et après Wagner d'autres compositeurs allemands — et ce ne sont pas nos programmes de concerts qui les renseignèrent ni les renseignent encore ! S'il était loisible de chercher une excuse à cette ignorance proverbiale dont le reproche fut ici toujours supporté légèrement, nous ne pourrions en tout cas la trouver que dans l'écrasante supériorité de Wagner sur tous ceux que le devoir d'être exact et complet me fera citer et commenter après lui.

A la date où intervient notre étude, Wagner venait de connaître une première grande crise d'existence artistique et matérielle. Examinons d'abord sa vie : elle nous donnera les clefs de son âme et de son œuvre.

LA VIE DE WAGNER

Pour la compréhension de ce qui va suivre, il nous faut rappeler brièvement la période antérieure à 1850. Né en 1813 à Leipzig, fils d'un greffier de police passionné de théâtre et neveu d'un fin lettré, Wagner ne connut point son père, mort six mois après sa naissance, et fut élevé par le second mari de sa mère, Louis Geyer, qui emmena sa famille à Dresde en 1814. Geyer s'occupait des divers arts intelligemment : les trois sœurs de Richard se destinèrent au théâtre, et son frère Albert, d'abord étudiant en médecine, se tourna vers la scène à son tour. Richard ne fut donc pas contrarié dans ses goûts artistiques en un tel milieu : il dessina, ébaucha des drames romantiques, joua mal du piano et du violon, fut enthousiasmé par Weber, chef d'orchestre à Dresde dès 1817, puis, en 1827, étant réinstallé à Leipzig, reçut de l'audition d'*Egmont* une telle secousse

qu'il décida d'être compositeur. Il écrivit, sans études, plusieurs œuvres, s'instruisit techniquement, alla en 1833 à Würzbourg, où chantait son frère, pour y être répétiteur des chœurs, fut chef d'orchestre à Magdebourg de 1834 à 1836, erra de Leipzig à Kœnigsberg et enfin dirigea l'orchestre au théâtre de Riga de 1837 à 1839. A cette vie incertaine et pauvre s'ajoutaient les soucis d'un mariage précoce : Wagner avait rencontré à Magdebourg en 1834 et épousé à Kœnigsberg en 1836 la jeune actrice Wilhelmine Planer : mariage d'amour entre une femme jolie et entourée et un artiste jaloux, que le dénûment disloqua vite, jusqu'à aboutir presque à un divorce en 1837, divorce qu'un retour de l'actrice enfuie fit échouer, mais dont l'échec laissa intacts les motifs de douloureuse mésentente. En même temps Wagner travaillait, écrivait ses premières œuvres scéniques, *Les Fées, La Défense d'aimer*, s'enthousiasmait pour le radicalisme de la jeune Allemagne dès 1830, se liait avec ses chefs, Heine, Bœrne, Gutzkow, Laube, et exprimait son ardeur libertaire dans le grand opéra de *Rienzi* écrit à Riga en 1838. Ennemi de l'art scolastique allemand, il rêvait d'aller à Paris pour y faire triompher, en pays libre, ses idées sur la passion romantique

dans l'art et, chassé de son poste de Riga par une intrigue, débarquait à Boulogne-sur-Mer et y rencontrait Meyerbeer, qui le patronnait à Paris.

Il n'y trouva que déboires : ses mélodies parurent trop compliquées, la Renaissance fit faillite avant de jouer la *Défense d'aimer*, le directeur de l'Opéra acheta le livret du *Vaisseau-Fantôme* pour le confier à un autre musicien, les concerts refusèrent de jouer ses ouvertures; Wagner en vint à solliciter d'écrire de la musique pour un vaudeville de Dumanoir, *La Descente de la Courtille*, et à se voir « souffler » cette misérable commande. Il écrivit des arrangements d'opéras pour cornet à piston, afin de ne pas mourir de faim. Si plus tard il montra, au moment de nos défaites, une gallophobie qu'on a d'ailleurs exagérée et que les Français lui ont durement reprochée, il ne faut pas oublier les misères de cette terrible période, la révolte engendrée dans l'âme d'un créateur ardent qui était accouru à Paris, dégoûté de l'étroit rigorisme allemand, en croyant trouver un peuple artiste et généreux, qu'il eût adoré, et qui ne trouvait qu'un dilettantisme médiocre, une « foire aux vanités. » Il revint alors, de tout son cœur, à l'Allemagne.

L'affreuse condition où il était réduit ne l'empêchait pas de travailler, il esquissait le *Vaisseau-Fantôme*, projetait des drames, *La Sarrasine*, *Les Mines de Falun*, écrivait des pages d'esthétique, révérait Beethoven dans les belles auditions d'Habeneck. En 1841 il reçut enfin, après de mortelles angoisses, l'avis que son souverain le roi Frédéric-Auguste II de Saxe acceptait *Rienzi* pour le nouveau théâtre de Dresde. Et en 1842, ayant gagné à force de viles besognes de copiste et d'arrangeur le prix de son voyage, il quitta ce Paris qui l'avait si cruellement déçu. La première de *Rienzi* (octobre 1842) fut un triomphe. Il se crut sauvé. Dresde accepta le *Vaisseau-Fantôme* et le joua avec un succès égal à celui de *Rienzi* en janvier 1843 : Wagner fut nommé chef d'orchestre à l'Opéra de Dresde. Il entreprit dès lors, avec une vigueur nouvelle, avec sa nature de théoricien et d'homme également ardent, fait pour concevoir et ordonner, la réforme dramatique qu'il rêvait, et dont ce beau et riche théâtre pouvait être l'instrument parfait. Mais si, au début, d'admirables mises au point des œuvres de Gluck, Spontini, Beethoven, la représentation de *Tannhæuser* en 1845, attestèrent la haute valeur de Wagner, une réaction se manifesta bientôt contre l'audacieux

qui inquiétait la routine officielle, et les cabales se formèrent. L'idéal de Wagner était trop grave et trop altier pour un public frivole, ceux qui le comprenaient n'avaient à lui offrir ni le nombre ni la faveur, et en 1848 le maître dut comprendre que jamais ses vastes conceptions ne seraient admises. L'amertume, la révolte le poussèrent à se ranger parmi les révolutionnaires : il n'était ni communiste ni parlementaire pourtant, mais son idéalisme fiévreux lui faisait voir dans la révolution l'éclosion possible d'une société plus juste et plus libérale. Il se jeta donc dans le mouvement, fit connaissance de Bakounine, fit des discours : on sait comment le secours des régiments prussiens permit au gouvernement réactionnaire saxon d'écraser l'insurrection républicaine de Dresde. Wagner était perdu : les haines le dénoncèrent, un mandat d'amener lancé contre lui le força à fuir à Zurich sous un faux nom en mai 1849. Il devait rester douze années en exil.

Il a trente-six ans, il est proscrit et sans ressources. Il ne se décourage pourtant pas. L'admirable amitié de Liszt le soutient. Il a vite compris qu'il n'avait rien à faire dans la politique, il ne regrette rien pourtant : artiste et rien qu'artiste, ayant répudié une société

caduque, il œuvrera en liberté et vivra comme il pourra en attendant que ses idées s'imposent. Il les a mûries, et il les exprime en une série de publications : *Art et Révolution*, *L'Œuvre d'art de l'avenir* (1849), *Art et Climat* et *Les Juifs dans la musique* (1850), *Opéra et Drame*, *Une Communication à mes amis* (1851). Il juge nécessaires ces explications, car on n'a, à son sens, même dans le succès, rien compris à ses premières œuvres, qui se proposaient un but tout différent de l'opéra ordinaire, et il veut qu'on connaisse pleinement ses intentions; il estime, selon sa formule devenue plus tard si célèbre, que si le musicien d'autrefois pouvait créer tout spontanément « comme chante l'oiseau, » l'artiste moderne doit être un homme de culture complexe, sachant le pourquoi et le comment de son inspiration contrôlée par la logique, et devenu « conscient de l'inconscient. » C'est le mot-médaille, le mot essentiel de tout ce qui sera le wagnérisme. Enfin, si l'on veut comprendre la suprême raison de ce besoin qu'a Wagner de s'expliquer à lui-même autant qu'au public à la veille d'entreprendre de vastes œuvres, on se dira que le voici privé de théâtre, d'acteurs, seul avec son piano et incapable de rectifier sur scène les réalisations de ses rêves. Il lui faut donc

se créer un champ d'expériences tout intérieur et suppléer par la logique préalable aux observations pratiques du tréteau.

L'œuvre de sa maturité s'élabore en effet. Le plan de l'*Anneau du Nibelung* est prêt en 1851, et le livret en 1852. L'*Or du Rhin* est achevé en 1854 : la *Valkyrie* se crée de 1854 à 1856, *Siegfried* jusqu'en 1857. Mais alors intervient une crise de découragement. Wagner est pauvre. Quoique Liszt ait réussi, avec un dévouement inlassable, à monter *Lohengrin* à Weimar, et à faire jouer de temps en temps en Allemagne les œuvres de l'exilé, quoique à Zurich on soit aimable pour lui, les soucis pécuniaires sont lourds, le travail intensif s'expie par de profondes dépressions nerveuses, la sensibilité s'exacerbe, le caractère fier et ombrageux s'aigrit. C'est alors que dans cette âme tourmentée la philosophie de Schopenhauer crée, en 1854, une sorte de sombre et grandiose révélation. Le musicien-poète s'était toujours passionné pour la philosophie, et longtemps les théories de Feuerbach l'avaient contenté : le pessimisme de Schopenhauer, la doctrine de la négation du vouloir-vivre, du refus ascétique d'un monde radicalement mauvais, s'impose à lui avec une autorité foudroyante. Wagner se jette de l'orgueilleuse volonté de puis-

sance dans le mysticisme du renoncement absolu — et cette évolution va transformer sa conception de l'*Anneau du Nibelung* et tout son art.

Il est porté à ce pessimisme par ses chagrins conjugaux. Sa femme, rêvant d'être l'épouse riche et fêtée d'un auteur à succès, ne lui a pardonné ni son coup de tête de Dresde, ni son isolement volontaire, ni sa lutte géniale contre l'opinion courante; elle ne voit dans tout cela que mégalomanie, déconsidération, avenir gâché, elle ne l'a rejoint qu'à contre-cœur à Zurich, elle l'accable de reproches et de récriminations, et enfin la jalousie achève de faire de leur union un enfer. Cette fois elle vient de Minna. En 1857, des amis du ménage, Otto et Mathilde Wesendonk, installés à Zurich, offrent au couple Wagner une petite maison, l'*Asile*, qu'ils ont achetée à son intention près de leur somptueuse villa, et un voisinage charmant s'établit, les Wesendonk étant généreux et fort intelligents. C'est là pour Wagner un secours inappréciable, il travaille passionnément, il est heureux. Mais Minna devient jalouse de Mme Wesendonk qui, belle, lettrée, a un culte pour son génial ami; Wagner aime à trouver en elle une admiratrice compréhensive, affectueuse, et une amitié idéale s'établit. Il semble bien, d'après les

émouvantes lettres de Mathilde Wesendonk relatives à cette période, que cette amitié communiant dans la beauté et le génie soit devenue un amour exalté, que la droiture de la jeune femme, épouse d'un homme loyal et mère irréprochable, ait rejeté toute matérialisation coupable de cette passion, que pourtant Wagner et elle aient fini par comprendre que le seul moyen de se préserver d'une trahison indigne serait de se fuir, d'ensevelir leur secret d'âmes et leur tentation dans le renoncement douloureux. La vie confirmait ainsi avec une ironie tragique l'adhésion de Wagner aux idées schopenhauériennes. Mais Minna ne pouvait envisager ainsi la crise d'âme de son mari, ni voir en Mathilde autre chose qu'une rouée jeune et belle lui ôtant son époux, à elle vieillie, malade et ayant supporté bien des misères. Elle fit une scène qui perdit tout : Wagner s'enfuit, la laissant se débattre parmi les créanciers, et tandis qu'elle retournait furieuse en Saxe, dans sa famille, Wagner quittait à la fois pour toujours l'épouse odieuse et l'amie adorée, et s'installait à Venise. Plus tard il se refit un bonheur domestique, et Mathilde résignée refit le sien. Mais ce fut de cette idylle poignante, de ce sacrifice d'une double passion à l'amitié, à l'honneur, que *Tristan et Yseult* naquit dès l'année

suivante, en 1859, donnant au monde, en un immortel chef-d'œuvre, l'image la plus haute de la mort du vouloir-vivre égoïste, de la passion vaincue, de la réunion des âmes cherchée dans l'outre-vie : et c'est en cela que l'épisode Wesendonk est capital dans l'art comme dans la biographie de Wagner. Nous y trouvons le principe unitaire de toute son œuvre, la synthèse de toutes ses aspirations.

Il se retrouva dans la lutte, et quoi qu'il en eût, il lui fallut bien s'adresser aux théâtres, bien que ses œuvres ne fussent point conçues pour leur routine : il ne pouvait ni se faire comprendre par des auditions de concerts ni espérer réaliser le théâtre de ses rêves. La protection de Mme de Metternich décida l'admission de *Tannhæuser* à l'Opéra de Paris, par la bonne volonté de Napoléon III. On sait comment cette œuvre d'un grave et noble idéalisme tomba sous les sifflets des boulevardiers, en 1861, et ce second contact avec Paris, qui allait d'autre part chuter *Rienzi* (monté par Pasdeloup que cet insuccès ruina), fut encore plus douloureux que le premier. L'exil prenait fin, Wagner pouvait rentrer en Allemagne : il y fit des tournées ainsi qu'en Autriche et en Russie, il essaya vainement de faire jouer *Tristan*. Installé à Vienne en 1862, il dut en

partir, harcelé par ses créanciers, et alla chez des amis à Zurich, puis à Stuttgart, ne sachant plus que devenir, songeant à disparaître.... C'était en 1864. Le 2 mai, la veille du jour où l'artiste vaincu allait reprendre sa navrante existence errante, le secrétaire du roi Louis II de Bavière venait l'inviter, sur l'ordre de son maître, à se rendre à Munich. C'était le miracle inespéré.

A Munich, le roi investit d'une puissance illimitée le génie qu'il admirait, et Wagner, retrouvant son indomptable activité, entreprit la réorganisation du Conservatoire, plaça à la tête de l'Opéra son disciple Hans de Bülow, gendre de Liszt, époux de Cosima Liszt, fille naturelle de Liszt et de la comtesse d'Agoult (en littérature Daniel Stern); en 1864 et 1865 *Tannhæuser*, le *Vaisseau-Fantôme*, *Tristan* enfin furent donnés avec une perfection absolue. Les plans d'un théâtre-modèle furent dessinés. Mais de nouveau la cabale se forma. La cour, la ville, la presse allèrent jusqu'à la plus basse calomnie pour éloigner « le Saxon » qui flattait les goûts insensés du souverain et dilapidait les finances bavaroises. La pression fut telle qu'en décembre 1865 le roi dut céder : Wagner quitta Munich. Il se retira à Triebschen, au bord du lac de Lucerne, gardant avec Louis II les meilleurs rapports, mis à l'abri du

besoin, et décidé à créer de toutes pièces sa grande œuvre scénique, par ses propres moyens, sans jamais plus rien attendre des pouvoirs réguliers régis par l'opinion du beau monde. A Triebschen, Wagner fut enfin calme et heureux.

Il y fut rejoint par Cosima de Bülow; attirée à son génie comme jadis Mathilde Wesendonk, certaine de faire œuvre bonne et haute en donnant au grand homme une affection compréhensive, cette femme très volontaire et très intelligente, bravant l'opinion, surmontant en vraie fille de Liszt la morale ordinaire, divorça à l'amiable de Hans de Bülow, épousa Wagner en 1870, et lui donna un fils, Siegfried. Le séjour à Triebschen dura six années, pendant lesquelles Wagner, vivant en paix au milieu d'amis dont le plus illustre fut Nietzsche, acheva l'*Anneau*, avec *Siegfried* et le *Crépuscule des dieux*, écrivit *Siegfried-Idyll* et les *Maîtres-Chanteurs de Nuremberg*. En même temps il mettait au point son projet tenacement poursuivi depuis 1850, la création d'une scène lyrique spécialement faite pour ses drames, et après un dernier appel infructueux à l'empereur Guillaume Ier, qui ne comprit pas ce désir d'un « temple national de l'art allemand, » l'œuvre fut entreprise avec le seul concours des amis de cet art. En avril 1871 une bro-

chure exposait et sollicitait, Bayreuth était choisi pour l'édification du monument, la première de l'*Anneau* était annoncée pour l'été de 1873 : en 1872 Wagner s'installait à Bayreuth, et en mai la première pierre était posée. Mille souscripteurs à 300 thalers devaient assurer la réussite. Il y eut une crise pécuniaire qui menaça l'entreprise, mais le roi de Bavière compléta la somme, et en août 1878, avec trois ans de retard sur les hardies prévisions de Wagner, l'*Anneau* fut joué en triomphe, et l'empereur d'Allemagne lui-même vint consacrer de sa présence cette fête nationale du génie germanique.

L'enthousiasme fut immense : outre l'exceptionnelle beauté de l'œuvre, les conditions de sa divulgation faisaient de Wagner le libre restaurateur de la tragédie lyrique, le prêtre d'un idéalisme nouveau, le créateur d'un centre de splendeur intellectuelle et morale par la fusion des arts. Cependant Bayreuth ne fut pas une œuvre spontanément collective et nationale, car l'entreprise matérielle ne put se soutenir par les souscriptions amies, et dès 1882 Wagner dut se résigner à faire de ce « temple » un théâtre payant. Jusque-là d'ailleurs il subventionna avec ses ressources, très noblement, versant les bénéfices de ses concerts ou représentations en

d'autres villes, et remboursant le roi de Bavière par l'abandon des tantièmes qui lui revenaient à l'Opéra de Munich. Ces difficultés d'argent furent cause de la nécessité où fut Wagner de ne point monter d'autres œuvres que les siennes, comme il l'avait souhaité en voulant faire de Bayreuth une école de haute culture européenne, et ainsi Bayreuth resta uniquement « son » théâtre, ce qui lui valut d'injustes accusations d'orgueil et d'auto-déification, insultant à la vérité. L'école de style, annexée en principe, dut être abandonnée, et les *Bayreuther Blaetter* furent seulement fondés et confiés à Hans de Wolzogen pour commenter l'entreprise. *Parsifal*, que Wagner avait écrit durant ce laps, et qui était, depuis les *Maîtres-Chanteurs* donnés à Munich en 1868, la seule œuvre révélée, à part l'*Anneau*, en quinze années, fut donné en 1882 avec un colossal succès, et cette fois le principe des représentations payantes assura l'avenir de Bayreuth.

Depuis 1879 Wagner, toujours aussi merveilleusement actif mais physiquement épuisé, avait dû passer les hivers en Italie. Dans l'hiver de 1882-83, parti après le triomphe définitif de *Parsifal*, il s'installa à Venise, au palais Vendramin-Calergi. C'est là que le 13 février une apoplexie foudroyante

enleva à l'univers cet orageux génie. L'Europe artistique entière salua sa dépouille ramenée à Bayreuth et inhumée dans le jardin de la villa Wahnfried, sous un bloc sans inscription. Trois ans après, celle de Liszt allait être ensevelie dans le simple cimetière de Bayreuth, tout auprès du Fils spirituel que son génial beau-père et ami avait si noblement défendu pendant quarante années contre l'iniquité humaine.

LES IDÉES DE WAGNER

L'œuvre et la doctrine wagnériennes ont prétexté une des plus considérables bibliothèques critiques qu'un artiste ait jamais vues naître pour commenter sa personnalité. Innombrables sont les écrits sur Wagner. Il s'est présenté en effet non comme un compositeur, mais comme un réformateur synthétique conciliant des théories sur le décor, l'acteur, le poème, l'orchestre, pour construire une œuvre de dramaturgie lyrique, symbolisant par la légende une conception philosophique, morale et religieuse de l'humanité, et restaurant dans la société moderne un théâtre-temple, un spectacle sacré à forme esthétique et à sens mythique, dont le vaste dessein s'était perdu depuis la tragédie nationale et religieuse des Grecs. Comment s'étonner de la profusion des commentaires soulevés par cette complexité d'un génie ambitieux d'universalité, jetant dans une époque de spécialisation, avec une audace

insolite, une somme d'idées générales telle que les hommes de la Renaissance eux-mêmes n'en osèrent rêver d'aussi ample combinaison ? Comment s'étonner et de la longue incompréhension, et, après le triomphe, de la multiplicité des analyses passionnées, du retentissement intellectuel d'une telle tentative ?

Pour nous qui sommes appelés à juger Wagner avec trente années de recul, à l'envisager avec le calme impartial qu'exige et permet l'entrée définitive d'un créateur dans le domaine de l'histoire, au delà des polémiques et ses dithyrambes, nous pourrons nous faire de ce génie exceptionnel une idée relativement assez simple. Sa vie matérielle et spirituelle apparaît comme un large paysage que nous pouvons contempler maintenant de haut, et les repères essentiels se précisent, alors que les premiers commentateurs, descendus en ce paysage et mêlés à la bataille qui s'y déroulait, n'en pouvaient apercevoir que ses aspects fragmentaires. La première observation qui nous guidera, ce sera celle des rapports étroits de l'esthétique de Wagner avec sa vie, maintenant bien connue par les lettres Liszt, les lettres Wesendonk et les bibliographies bayreuthiennes. Wagner n'a pas été un théoricien abstrait, un abstracteur de quintessence, un con-

structeur *a priori* comme l'ont vu les wagnériens allemands qui, lourdement, l'imitèrent ou le surchargèrent de gloses. Il est toujours resté un artiste, un poète exalté, enivré de passion, surabondant d'énergie vitale, et un organisateur sachant le prix des réalisations pratiques. Ses idées esthétiques ont été déterminées et modifiées par les circonstances, il a pris conseil de la vie, et nous voyons évoluer sa « philosophie » selon une série d'impulsions sentimentales et passionnelles, sans aucune intervention de pédanterie germanique.

Les généreuses aspirations d'un socialisme humanitaire, les douloureuses déceptions causées par la vanité et le mercantilisme de Paris autant que par la routine et la morgue allemandes, la révolte contre le monde frivole et le pouvoir inique, voilà ce qui, en Wagner, a fait germer l'idée première de l'*Anneau du Nibelung* dès 1848, et lui a donné d'emblée l'idée, à la fois classique et romantique, que le théâtre lyrique pouvait être le temple d'une religion de beauté morale. Son culte pour Beethoven lui a, d'autre part, fait deviner cette même idée dans la *Neuvième Symphonie,* véritable prélude à une tragédie musicale des foules dans le concert érigé en temple. Dès l'origine Wagner n'a pas été un « pur musicien, » mais un poète tragique de la

plus vaste envergure voyant dans les arts des moyens d'éducation morale et idéologique, dans la symphonie leur mode d'expression internationale à la fois logique et sensible, et dans le théâtre (épuré et affranchi du mercantilisme et de la mode), le lieu essentiel de cette fusion des arts et de cette communion des foules. Dès l'origine Wagner, esprit généralisateur, tout gœthien par la simultanéité des données de sa conscience, s'est proposé d'assigner à la musique ce rôle de langage psychologique dans la prédication morale de l'humanité.

En révolte contre la rigidité allemande, d'abord décidé, avec Laube, Heine, Bœrne et les autres libéraux à substituer au piétisme une sensualité libre et hardie, accordant sa jeune énergie aux théories de Feuerbach sur la volonté de puissance (reprises plus tard par Nietzsche), Wagner, après la misère à Paris, les cabales à Dresde, l'exil, est devenu un ennemi de la vieille société et de sa fausse morale, un anarchiste intellectuel dressé contre le capitalisme, le rationalisme sceptique, déterminé à faire de toute son œuvre une protestation contre ces forces détestées et avilissantes, de son drame, le drame même de la conscience révoltée contre l'or et la tyrannie. C'est là le thème premier de l'*Anneau*, racontant l'avènement des dieux, le règne de

l'amour universel après leur victoire sur l'or, principe du mal, symbole de la puissance mauvaise. Mais la crise de 1854 transforme cet anarchisme joyeux, dont le jeune Siegfried sera l'incarnation, en un pessimisme mystique. Ce n'est plus Feuerbach qui répond à Wagner désabusé, c'est Schopenhauer, et au delà des velléités d'apostolat et de rébellion le mépris du monde et de l'espérance du mieux s'empare de ce douloureux esprit. Le renoncement ascétique, absolu, la certitude que le monde est mauvais et le néant seul enviable, séduisent Wagner par leur sombre grandeur. Il lui semble que ce fut toujours l'instinct de son âme, et en effet ses premiers drames, du *Vaisseau-Fantôme* à *Lohengrin*, ont toujours proclamé le renoncement suprême, l'appel à la mort qui délivre. Néanmoins — et heureusement pour nous — cette crise ne suggère pas à l'artiste l'idée de se faire moine ou fakir, de se condamner au mutisme, et la force créatrice est telle en lui qu'il entreprend seulement d'exprimer cette nouvelle émotion philosophique et morale. De là transformation de l'*Anneau* : d'épopée optimiste peignant la victoire sur l'or et le mal, l'avènement de la loi d'amour, l'œuvre deviendra la condamnation d'un univers mauvais, l'écroulement des dieux conscients de leur œuvre

néfaste et retournant au néant. Ainsi les circonstances de la vie de l'artiste ont constamment influé sur son œuvre, et l'*Anneau*, avec ses deux versions, son double sens tant discuté, s'explique par la transition du Wagner républicain de *Rienzi* du Feuerbachien, plein d'enthousiasme et de foi anti-sociale, au Wagner déçu que Schopenhauer hanta. Simple élément romantique, renouvelé du *Juif Errant*, l'appel à la mort dans le *Vaisseau-Fantôme :* symbole de la fierté de l'artiste qui veut être cru et aimé sans conditions, le départ de *Lohengrin :* symbole du combat entre la joie de vivre et l'idéalisme, entre les sens et l'esprit, la légende du pêcheur Tannhæuser : tout cela est devenu, dans l'*Anneau* schopenhauérien, une profonde conviction, celle de la nécessité d'un désaveu du monde, d'une abdication du vouloir-vivre, source unique de la paix de l'âme. C'est de la philosophie de poète traduisant ses douleurs en allégories.

L'épisode Wesendonk complète cette illustration du pessimisme; ce n'est plus théoriquement, c'est en réalité que l'ami de Mathilde est conduit à refuser l'amour, à vivre, au prix de déchirements moraux et physiques, le renoncement, et c'est ce qui donne à *Tristan*, dont la légende est l'histoire même de Wagner et des Wesendonk, son attrait

incomparablement poignant. Sur ce point d'ailleurs Wagner se sépare de Schopenhauer : celui-ci ne voit dans l'amour que le piège tendu par la nature pour empêcher l'homme de rejeter le vouloir-vivre : c'est au contraire dans la grande purification de la passion surmontée que Wagner trouve le secret de la paix, le ressort essentiel de l'âme, et il le dit d'un mot capital pour la compréhension de sa psychologie dans une lettre à Mathilde, après leur séparation : « J'ai la sensation d'un rassasiement divin. » C'est ce qu'exprime Yseult en mourant avec une joie si étrangement née de la plénitude pathétique du désespoir lui-même. Enfin, cette doctrine du renoncement s'exprime encore dans une œuvre de gravité et d'allégresse conçue dans la période heureuse de Triebschen : si les *Maîtres-Chanteurs* sont une comédie musicale de l'art le plus expansivement allemand, c'est pourtant à tort qu'on a voulu y voir un hors-d'œuvre, le divertissement d'un génie dramatique. L'effacement de Hans Sachs aidant Walter à conquérir Eva qu'il aimait, c'est toujours, dans une tonalité différente, la même théorie qui engendra Tristan, ou plutôt la même conception philosophique du surmontement passionnel. Et *Parsifal* enfin est le dernier terme de cette mysticité du

sacrifice, de la rédemption par la pitié et la pureté, et si Parsifal triomphe de Kundry la tentatrice, puis la convertit, c'est encore pour affirmer cette dernière évolution de la sensibilité et de l'intellectualité de Wagner au delà du schopenhauerisme de l'*Anneau*, son retour suprême à un symbolisme religieux. A la sévère victoire de Schopenhauer sur le sensualisme, ne proposant d'autre remède que l'abdication du vouloir-vivre et l'attente du néant, Wagner, poète passionnel, ajoute le retour à la pureté primitive, au-dessus de l'égoïsme dompté, par la rédemption glorieuse de l'amour altruiste, fin suprême de la religion. C'est alors, après le néant désiré par Tristan, après le crépuscule et la mort des mauvais dieux, le règne du Dieu véritable, le salut de l'âme humaine. Le Wagner de *Parsifal* a célébré cette religion en artiste-prêtre ayant enfin pleinement compris la signification morale du sacrifice de Jésus.

Telle a été l'évolution des idées de Wagner, et on sait que cette conclusion lui a attiré, malgré une longue amitié, le désaveu violent de Nietzsche, théoricien anti-catholique de la volonté de puissance, irrité de voir le wagnérisme, commencé en vaste mouvement de rénovation de la tragédie, s'agréger ainsi aux doctrines passives du christia-

nisme. Mais nous n'avons point ici à prendre parti : il nous suffira de montrer combien les idées morales de Wagner ont été liées aux joies et aux douleurs de sa vie d'artiste, et cette comparaison nous simplifiera beaucoup l'explication de ses œuvres. Il nous faut maintenant examiner ses théories de poète dramatique et de musicien scénique. Après avoir montré que les idées philosophiques de Wagner ne furent jamais des combinaisons abstraites, mais les contre-coups directs de vicissitudes réelles (l'exil, Schopenhauer, la rencontre des Wesendonk), nous verrons que les idées esthétiques de Wagner furent également les contre-coups de sa vie d'homme de théâtre — et quand Nietzsche l'a traité d'*acteur* du pessimisme, désireux de faire coïncider tous les procédés d'art autour de sa personnalité de magnétiseur, sous le reproche acerbe il y a une part de vérité. Wagner n'a jamais cessé de faire du théâtre le centre du monde, et s'il en a combattu la routine et dénoncé les bassesses avec tant d'âpreté, c'était encore par amour du lieu lui-même, et c'est dans un théâtre qu'il s'est fait dieu.

Parti de l'opéra historique avec *Rienzi*, après des débuts incolores, hésitant entre les genres allemand (*Les Fées*) et italien (*La Défense d'aimer*) tels que le public les concevait en 1833, Wagner a évolué vers

le drame légendaire, avec le *Vaisseau-Fantôme*, *Tannhœuser* et *Lohengrin*, ne faisant d'ailleurs que reprendre musicalement des thèmes traités par les poètes romantiques allemands, de Tieck à Heine, et selon les prévisions de Weber. Il a abandonné, malgré diverses hésitations, le genre de l'opéra historique comme plus littéraire que musical; pour lui la musique ne doit exprimer, au delà des réalités, que des symboles dont l'auteur reste libre de combiner l'action extérieure sans être contraint par les exigences de l'histoire. Mais il est trop homme de théâtre pour ne pas apporter le plus grand soin à varier et à enrichir les épisodes de l'action légendaire derrière laquelle le symbole s'abritera, il est toujours vivant et plastique, et c'est avec cette préoccupation qu'il cherche, pour habiller ses idées, des « histoires » mouvementées, féeriques ou réelles. S'il prend par exemple dans une nouvelle de Heine l'anecdote du Hollandais volant, il y voit aussitôt une variante de la fable du Juif Errant, le symbole de la paix éternellement cherchée, que l'amour d'une femme assurera par son sacrifice (dès 1842 c'est déjà l'*unique* idée génératrice de Wagner) — et il y voit encore une variante des tribulations d'Ulysse, de l'exil de l'artiste ballotté par la vie. De l'anecdote naît la

donnée psychologique puis le drame symbolique généralisateur, dans un merveilleux cerveau, mais l'œuvre reste pittoresque en ses détails extérieurs, et très scénique. Si elle diffère de l'opéra-spectacle par son sens profond, elle ne s'égare pas dans l'abstraction ennuyeuse de l'oratorio, elle reste « du théâtre. » Cette observation, nous la referons devant chaque drame wagnérien, et plus la pensée s'élève, plus le décor et l'action sont l'objet du plus grand soin décoratif et scénique. Il y a déjà dans le *Vaisseau-Fantôme* un drame de conscience, une féerie, un conte de revenants et une symphonie sur la mer, il y faut déjà de la machinerie et de la peinture : dans toutes les autres œuvres ce rôle essentiel des choses du théâtre s'affirme avec luxe. Les procédés de l'opéra sont employés simplement à un usage plus profond, à un symbolisme que nous préciserons tout à l'heure en résumant les sujets allégoriques de toute l'œuvre.

Cette pratique du théâtre conduit Wagner, partout où il est chef d'orchestre ou directeur, à lutter contre la routinière tradition des chanteurs à l'italienne, contre le mauvais goût des interprètes, leur exhibitionnisme, leur mépris du sens caché du texte des poèmes. Elle le conduit surtout à réformer l'orchestre matériellement, et à Bayreuth il réussira

enfin à lui imposer un dispositif nouveau. Pour l'orchestration, tout le monde sait que le *leitmotiv*, le retour de motifs représentatifs des idées ou des personnages, est le grand trait wagnérien : on observe que Wagner n'a fait que le prendre à Monteverde, à Grétry, à Weber, et que Berlioz l'employait déjà. Wagner ne l'a pas plus « inventé » que le drame symbolique, il leur a seulement donné une extension splendide. Son apport personnel est celui de sa génialité musicale, de son prodigieux don de constituer une atmosphère sonore qui ne ressemble à aucune autre et qui enveloppe, fortifie, prolonge dans l'âme l'émotion du drame avec une puissance extraordinaire. Les idées philosophiques et morales de Wagner peuvent périr, et déjà la réaction est très forte contre son pessimisme réfugié dans le christianisme, le vouloir-vivre reprend ses droits, la doctrine du refus de vivre demeure chez lui comme chez Schopenhauer un fait historique de l'idéologie, elle n'est plus un principe dont la vie s'inspire et s'enrichisse actuellement. Ses idées sur le drame et le déversement de la symphonie sur la scène sont contestées par les partisans de la musique pure. Ses idées sur le théâtre-temple sont délaissées, son symbolisme systématique, son « titanisme » hors nature soulèvent des critiques. Mais

la part immortelle de son œuvre, c'est la musique, et on l'admirera, on en subira la séduction magique bien longtemps après que sa « réforme synthétique » ne sera plus qu'une curiosité de l'histoire musicale. Il a eu la gloire de trouver le langage musical qu'espérait la sensibilité, l'impressionnabilité nerveuse de notre époque.

Cette musique de Wagner, dont la beauté en soi nous suffit de plus en plus et seconde nos rêves en les substituant aux siens, cette musique, pourtant, il l'a voulue inséparable du drame, il nous a interdit de l'en isoler. Pour lui le poème et la musique offrent deux versions parallèles, chant et parole, du drame, et sans double emploi : la poésie doit être brève et substantielle en son énonciation, la mélodie, née du rythme des vers qu'elle amplifie, fournit tout ensemble ses thèmes à l'orchestration, elle est donc la démarcation logique entre la poésie et la polyphonie. Celle-ci, soutenue par l'armature des leitmotivs, interprète la vie intérieure des acteurs du drame et suggère à l'auditeur, par l'infini pouvoir de la sonorité diffuse, les émotions implicites de l'action et du décor, les relations des héros et de la nature, les combinaisons des thèmes directeurs constituant un souple et vaste réseau de nuances psychiques que le langage ne saurait rendre

comme les sons purs. Et c'est précisément la richesse de cet idiome polyphonique qui nous permet aujourd'hui de dépasser la pensée stricte des sujets de Wagner et de lui désobéir en quelque sorte. L'instrument par lui forgé est encore plus beau que son but : la musique pliée par ce génie aux exigences tragiques se venge en leur survivant dans notre admiration. Il va sans dire que si jadis elle parut, aux auditeurs familiers de l'opéra superficiel, du « bel canto » et de ses pauvres accompagements, un chaos de sons discordants, aujourd'hui personne n'en conteste plus la clarté, la grande ligne classique. L'éducation de l'ouïe s'est faite, pour Wagner comme pour Beethoven qui encourut des accusations aussi iniques, et dont il procède en somme, car le wagnérisme est le transfert sur la scène de l'art annoncé par la Neuvième Symphonie. La musique moderne tout entière s'est ressentie de ce gigantesque apport musical.

L'une des grandes idées exposées par Wagner, c'est celle d'une formation générale des arts combinés non pour faire retour à des formes disparues, mais pour préparer une œuvre absolument neuve, une synthèse des besoins profonds de la race, comme on n'en a plus vue depuis la tragédie grecque. Poésie et musique, dissociées, se sont

trouvées également impuissantes à réaliser cet idéal, combinaison du Rythme (danse, mimique d'acteurs), de l'Harmonie (symphonie) et du Verbe (poème). Il faut les réassocier, et il ne doit exister qu'un type d'artiste complet et supérieur, le Poète-Musicien concevant sous les deux espèces. L'opéra n'est que la parodie composite, disparate et toute factice de cet art de synthèse. Musique et poésie ne sont que des moyens d'expression; c'est leur union qui seule a sa fin en soi, et cette fin n'est pas le commentaire de héros historiques, c'est l'histoire allégorique de l'Homme devant la Nature. Telles sont les données d'*Opéra et Drame :* et ici encore notons, sans amoindrir Wagner, qu'il reprend et amplifie les idées de Lessing, de Herder, de Hebbel, de Hoffmann, de Schiller et de Gœthe sur l'union désirable de la musique et du verbe, sur une réunion après un séculaire divorce entre les arts que Gœthe appelle « une fête qui ne se pourra comparer à nulle autre, » fête que présage le finale de la *Neuvième Symphonie,* fête qu'est l'*Anneau du Nibelung*, fête que Nietzsche célèbre dans sa *Gaya Scienza*. Wagner reste donc profondément germanique dans sa méthode et son idéal. Mais on conçoit combien, dans l'Europe entière à cette époque, une vision aussi puissante, aussi

complexe, aussi altière, dut paraître incompréhensible aux amateurs de musique légère ou d'opéra-spectacle, aux dilettanti de la virtuosité, aux acteurs soucieux d'effets tout extérieurs, aux directeurs de scènes officielles. En France, un seul homme devina l'effrayante grandeur de ce génie, c'était lui-même un sombre génie incompris, un de nos plus grands poètes et notre plus grand critique d'art, Charles Baudelaire.

Dans l'ambitieuse et majestueuse pensée de Wagner, une telle œuvre devrait être l'évangile moral, la Messe laïque entraînant toute une réforme de la morale sociale, la répudiation du matérialisme, du capitalisme, de la tyrannie, du scepticisme rationaliste, de toutes les désobéissances à l'ordre naturel. Ces points de vue sont demeurés théoriques, et la religion wagnérienne n'est plus qu'un fait historique, le témoignage des vastes desseins mystiques d'un homme inouï ayant tenté de faire jouer à la musique un rôle insolite et colossal, d'être, comme dit Nietzsche, l'*acteur* éperdu du pessimisme lyrique, le prophète d'un décadentisme néo-romantique, négateur de la science, de la raison, de la santé et de la foi en la vie, et de parer cette conception funeste des attraits d'un art magique jusqu'à la plus énervante suggestion. Ayant

mentionné tout cela sans prendre d'autre parti que de constater l'importance extrême de Wagner dans l'activité idéologique des trente dernières années, nous pourrons maintenant entrer dans l'examen de ses sujets eux-mêmes, et en déterminer les symboles sous les fables.

LES ŒUVRES DE WAGNER

Ni la *Fiancée*, de 1832, abandonnée en cours d'exécution, ni les *Fées*, de 1833, tirées d'un conte de Gozzi, la *Donna Serpente*, ne mériteront de nous retenir : *Rienzi* est beaucoup plus sérieux. C'est un opéra, avec les caractéristiques du genre, sujet historique sans aucun symbolisme, ballet, grands airs, hymnes, cortèges et marches ; il est conçu par le Wagner de 1838, le Wagner homme de théâtre, ayant l'ambition d'écrire, pour obtenir le succès, une « grande machine » à la Meyerbeer, mais aussi, pour être juste, il faut reconnaître que l'âme hautaine de l'artiste dépasse déjà instinctivement ce banal désir, et en choisissant la grande figure du tribun romain, du généreux utopiste, plébéien, le républicain Wagner cède à ses convictions enthousiastes de Jeune-Allemand libéral. Il y a donc de la grandeur dans certaines pages de *Rienzi* : il y a surtout l'indice que l'artiste a échappé

à la tentation mauvaise de faire de la musique à l'italienne, manifestée un instant avec la *Défense d'aimer* (1834). Les *Fées* avaient déplu parce qu'on les trouvait trop allemandes, l'italianisme faisant alors fureur; Wagner avait essayé de se plier à l'exigence de la mode; avec *Rienzi* il revient à une conception haute. Il veut des formes neuves, ni le pédantisme scolastique, ni la dissipation italienne. *Rienzi* est déjà une composition élevée, d'écriture vigoureuse; on y trouve plutôt l'empreinte de Spontini et de Gluck que celle de Meyerbeer (Wagner ne connaissait de lui, à ce moment, que le fâcheux *Robert le Diable*); *Rienzi* laisse déjà pressentir certaines particularités « wagnériennes » futures; *Rienzi* enfin nous montre en germe l'idée *unique* de toute la vie de son auteur, puisque c'est déjà l'histoire d'une individualité héroïque qui se sacrifie librement, par altruisme — donc le thème de la rédemption par l'amour.

Wagner nous offre le singulier exemple d'un génie complexe entre tous, mais pourtant si unitaire qu'il a, toute sa vie, traité le même sujet et en a tiré des variations merveilleuses. Le *Vaisseau-Fantôme* écrit de 1841 à 1842, esquissé à Riga, n'est pas autre chose en effet que l'histoire du dévouement de Senta dont l'amour et la mort ra-

chètent le *Hollandais volant* condamné à errer indéfiniment sur la mer furieuse. Nous l'avons dit, c'est le mythe de l'âme errante qui cherche désespérément le bonheur et la paix, ici sous sa forme nordique, et, sous sa forme méditerranéenne, dans les légendes d'Ulysse attendu par la fidèle Pénélope et du Juif Errant enfin admis au repos de la mort. Senta se jette à la mer pour rester unie éternellement au maudit qu'elle aime, et ce sacrifice sublime fait cesser la malédiction : rédemption par l'amour! On trouve encore dans l'œuvre de Wagner les caractères de l'opéra, une psychologie confuse et sommaire : mais déjà s'y affirme la symphonisation admirable qui unit les héros à la nature, déjà s'y crée la grande atmosphère sonore, et l'ensemble demeure une très belle ballade dramatique, un conte musical dont bien des pages sont de premier ordre.

Un fragment du *Salon* de Heine avait donné ce sujet à Wagner : Heine a écrit aussi un poème sur le péché et la rédemption de *Tannhæuser*, mais Wagner ne l'a pas suivi en cette œuvre qui, écrite de 1842 à 1845, marque le progrès définitif de sa personnalité. Il a mêlé à la légende du chevalier amoureux de la sorcière Vénus, racheté par le sacrifice de sa chaste fiancée Elisabeth, et grâcié par

la miséricorde céleste après avoir été condamné par le pape Urbain, l'histoire du tournoi poétique des *Minnesinger*, des chanteurs d'amour réunis devant le landgrave Hermann de Thuringe. Pourquoi ce mélange? Il faut en trouver la raison dans le symbolisme du livret écrit par Wagner (qui jamais, par principe absolu, n'admettra d'écrire sur un livret pensé par autrui). Tannhæuser, c'est le héros de la Jeune-Allemagne éprise de la joie de vivre et protestant contre le rigorisme : c'est, aussi, l'homme hésitant entre la chaste spiritualité et l'enivrement sensuel : c'est, enfin, Wagner même, qu'attire l'austérité sublime des vieux maîtres, qu'attire aussi la brillante sensualité de l'opéra français ou italien, et qui pourtant comprend à quelles honteuses compromissions s'accordent les agréments du succès. Tannhæuser a pour Elisabeth un amour tout idéal, mais si l'esclavage de Vénus effraie parfois l'imprudent voluptueux qu'elle séduisit sur la montagne magique où il la découvrit, pourtant il ne méprise pas la sorcière maudite, il voit en elle non le vice dégradant, mais la source de toute beauté de vivre, le symbole de la loi d'amour de l'univers. Il la quitte pour aller lutter et souffrir parmi les hommes, mais c'est en champion poétique de l'Impure qu'il la célèbre et se querelle avec

les prudes *Minnesinger* de la Wartbourg, allégorisant la Vieille Allemagne rigoriste, comme Elisabeth en symbolise les vertus. Il laisse échapper son secret, son conflit d'âme et de sens est révélé : la vierge en meurt, en implorant le pardon divin pour le pécheur qu'elle aimait, et voici Tannhæuser repentant, désespéré, se haussant au renoncement : il part pour Rome, se jette aux pieds du pape. Celui-ci le repousse, et, lui montrant sa crosse, lui déclare qu'il ne l'absoudra pas avant que sur ce bois mort aient poussé des rameaux verts. Tannhæuser veut alors se rejeter vers Vénus et lui demander l'oubli : la prière d'Elisabeth mourante l'en empêche, il meurt résigné devant le cercueil de sa sainte fiancée, et voici que la crosse du pape refleurit — Dieu a fait grâce.

Cette admirable légende, on le voit, a offert à Wagner l'occasion d'en doubler et tripler les sens cachés. La musique est splendide : l'Ouverture, la Marche des Pèlerins, la Bacchanale du Venusberg sont des chefs-d'œuvre exprimant le conflit païen-chrétien avec une magnificence qui les place déjà au rang des plus belles pages du wagnérisme. Le symphoniste y est déjà en possession absolue de son génie orchestral, de ce don de fascination magnétique qui fait de lui un musicien exceptionnel.

Tannhæuser est le premier grand drame lyrique du wagnérisme, avec une étonnante richesse de symboles émouvants et clairs, avec une fière idéologie insoupçonnée de l'opéra meyerbeerien, tout en conservant l'attrait de décors somptueux et féeriques, depuis le Venusberg où rugit la frénésie voluptueuse jusqu'à la gothique Wartbourg; nous voyons déjà dans l'un et l'autre le jardin enchanté de Klingsor dans *Parsifal* et la scène du tournoi lyrique des *Maîtres-Chanteurs*.

Lohengrin atteint à un symbolisme plus haut encore : insistons-y, jamais un auditeur ne comprendra réellement Wagner, même s'il sort de la représentation très ému par la beauté musicale, s'il oublie que la fable et ses épisodes ne sont jamais que l'apparence allégorique du véritable sujet, en chacun de ses drames. Et en regardant la scène, c'est l'histoire cachée qu'il faut suivre en pensée, les faits visibles ne sont là que pour guider cette pensée, et l'orchestre pour la fortifier. Lohengrin, le mystique chevalier au cygne, retiré sur les sereines hauteurs de Montsalvat, la citadelle sainte où les chevaliers de Graal gardent la coupe pleine du sang du Christ recueilli par Joseph d'Arimathie, Lohengrin entend le cri de détresse d'Elsa, fille du duc de Brabant, faussement accusée de meurtre par

Frédéric de Telramund et Ortrude, désireux de la supplanter sur le trône de Brabant dont elle est héritière. Saisi de pitié il vient à son secours, vainc Telramund en jugement de Dieu, réhabilite Elsa, l'épouse, mais à condition qu'elle ne cherchera jamais à savoir d'où il vient. Perfidement conseillée par Ortrude qui a feint de se réconcilier avec elle, Elsa viole cette promesse et interroge. Aussitôt Lohengrin, triste mais inflexible, s'éloigne sur sa nacelle traînée par un cygne et disparaît, laissant Elsa désespérée. Telle est l'action. Son symbolisme est clair. Lohengrin, c'est l'artiste pur qui, pourtant sensible aux souffrances humaines, quitte son rêve pour aller les soulager, en échange d'un peu d'amour. Mais il veut être aimé et non compris, c'est avec le cœur, et non avec la raison critique, qu'on doit approcher le mystère de sa géniale inspiration. Quand Elsa le questionne, il répond, il dit son origine, mais il part parce que la loi sainte du Graal lui défend de séjourner parmi les hommes : l'artiste déçu retourne à sa « tour d'ivoire. » Elsa d'autre part ne trahit pas son serment par manque d'amour ou par simple curiosité féminine, mais par l'excès d'un amour qui s'irrite de tout mystère et veut posséder tout entier. Elle en vient à préférer tout perdre et mourir que de ne pas pos-

séder absolument. C'est donc le conflit voulu par la fatalité entre l'idéal et le désir humain, entre la divinité pleine de tendresse qui descend, et l'âme humaine qui ne peut rejoindre cette divinité qu'en un bref élan mystérieux. Le malheur d'Elsa punit une faute contre le renoncement, encore et toujours, et Lohengrin est aussi un héros du renoncement.

Lohengrin est, musicalement, un progrès sur *Tannhæuser,* par la plus grande fusion des mélodies dans l'harmonisation générale, de façon à faire du drame poético-symphonique un organisme homogène, dont rien ne se peut isoler sans dénaturer le sens général — et c'est bien là ce qui faisait dire aux habitués de l'opéra à airs détachés qu'on ne pouvait « rien retenir » de cette symphonie indéfinie qui leur semblait par là même inintelligible. Rien en effet ne peut se distraire au concert de cette suave et pure musique de *Lohengrin* qui présage déjà, par moments, celle de *Parsifal.*

Nous avons examiné les théories de Wagner sur le drame musical et l'évolution de ses conceptions pessimistes. Nous nous y référerons donc pour aborder avec logique l'étude du sujet grandiose de l'*Anneau du Nibelung*, de ce drame

colossal en quatre journées, de cette *Tétralogie* unique dans l'histoire mondiale des arts. Avant d'en raconter le sujet, voyons d'où il vient. Dès 1846 Wagner, étudiant l'histoire mythique de la vieille Allemagne, y trouve la légende du jeune Siegfried ravissant le trésor des Nibelungen. D'autre part, préoccupé d'une épopée nationale, il est à la fois hanté par la légende du Graal et par l'histoire de Frédéric Barberousse, sur lequel il songe à écrire un drame littéraire. A ses yeux le grand conquérant du moyen âge est l'incarnation historique de Siegfried : de Charlemagne à Barberousse s'est poursuivi le grand rêve d'hégémonie des Francs (ou Nibelungen), et c'est là la traduction réelle de la vieille fable de la conquête du trésor, renouvelée en style nordique du mythe grec des Argonautes. D'autre part encore, l'imagination de Wagner voit dans la légende du Graal le mythe traduit par le grand fait des Croisades : après la conquête de la puissance et de l'or, la conquête du Saint-Sépulcre. C'est le vaste projet d'une *Légende des Siècles* rassemblée en un drame. Mais à l'ambition de Wagner cette complexité ne suffit pas encore : il est frappé par la mythologie scandinave dépeignant la mort des anciens dieux, et il rêve de la juxtaposer à tout

cela. Il abandonne l'intervention historique de l'empereur Barberousse, et dans ses projets successifs, mêlant la tragédie divine à la tragédie humaine, il établit le plan d'une œuvre synthétisant toutes ces données mythiques du vieux monde.

Ce sera un drame libéré de l'histoire, un drame cosmogonique exposant son idée fixe, la fatale tyrannie de l'or, les maux que son rapt cause dans le monde, et la rédemption de ce monde par le héros Siegfried qui reprend l'or aux mauvais dieux et le rejette loin de l'humanité en le rendant à la nature, symbolisée par les ondines du Rhin.

Wagner conçoit donc d'abord un drame révolutionnaire, anarchique, l'écroulement du monde capitaliste et légal, l'avènement de l'humanité libre : nous retrouvons là ses idées de 1848. Il est amené, pour bien s'expliquer, à écrire d'abord *Siegfried* (1851), puis à préparer la *Mort de Siegfried* et la *Valkyrie* en 1852, puis enfin l'*Or du Rhin* pour éclairer les trois autres drames, comprenant qu'un seul serait par trop surchargé de récits explicatifs. Mais lorsque le pessimisme schopenhauérien s'empare de son esprit, alors Wagner réforme son œuvre, et c'est le conflit

de l'or et de l'amour, de l'égoïsme et de l'altruisme, qui devient l'élément capital. Le mythe scandinave du dieu Wotan passe au premier plan et régit toute la légende germanique des Nibelungen, de Siegfried, de l'Anneau symbole de l'or. Deux tragédies sont superposées, l'une sur la terre, l'autre au ciel. Au lieu que l'héroïsme de Siegfried assure le règne des dieux justes sur une humanité libérée (premier projet), il détermine au contraire la chute de ces mauvais dieux qui, ayant ravi l'or et causé le malheur humain, se résignent au néant.

Telle est la genèse de l'*Anneau*, conception démesurée et sublime, que nul théâtre ne pouvait accueillir hormis un théâtre spécialement créé, et dont l'audition fragmentaire est inintelligible; insistons-y pour faire comprendre que les soi-disant « longueurs » dont se plaint et s'étonne l'auditeur d'une des quatre œuvres ont toutes leur raison et leur proportion dans l'ensemble. Et, sauf à Bayreuth, personne n'a jamais pu encore entendre la *Tétralogie*. Cette remarque suffira à expliquer l'incompétence de tant de critiques, la vanité de bien des objections. L'œuvre wagnérienne, surhumaine, n'est jamais donnée que par lambeaux. Venons-en maintenant à résumer la rédaction définitive de l'*Anneau* (1853). Ce qu'on

appelle la *Tétralogie* est en réalité une trilogie dont l'*Or du Rhin* est le prologue. Un gnome rusé et haineux, Alberich, dérobe aux filles du Rhin l'or que le fleuve roule en ses eaux profondes. Il en forge un anneau qui lui assurera la conquête du monde. Mais cet anneau lui est enlevé de force par Wotan, maître des dieux, et le nain jette sur l'or une effroyable malédiction. Wotan aspire à dominer le monde, lui aussi, mais par de justes lois. Il s'est fait construire un palais inaccessible dans le ciel, le Walhall, par les géants qui habitent sous la terre, et de là il règnera éternellement. Cependant Wotan sait bien que ce rêve de domination éternelle est incompatible avec l'idée souveraine d'évolution, qui domine même les dieux. De plus, c'est par une iniquité qu'il a voulu assurer ce règne : en effet, au lieu de rendre l'or aux ondines, il l'a donné en salaire aux géants. Punissant un voleur il l'a volé à son tour, il a profité de son vol. Si l'anneau est repris aux géants par le rusé Alberich, le monde sera de nouveau régi par l'affreuse tyrannie de l'or. Si Wotan essaie de reprendre l'or aux géants, il démentira odieusement le libre contrat passé avec eux, il ne sera plus le dieu des justes lois. Il est donc prisonnier de sa propre divinité, les géants garderont l'or. Le dieu remonte au Walhall

avec le triste pressentiment de sa faute et de ses conséquences futures.

S'il ne peut reprendre l'or, une volonté pure et libre le pourra peut-être. C'est le sujet de la « première journée » de la *Valkyrie.* Wotan, en excitant les hommes à la guerre, développe en eux la volonté : ses filles, les Valkyries, dictent aux guerriers ses ordres et conduisent les morts glorieux au Walhall. Sous le nom de Wälse, Wotan (aussi épris des mortelles que l'inconstant Jupiter) engendre un couple mortel, Siegmund et Sieglinde sa sœur. Siegmund brille dans les combats, Sieglinde languit auprès d'un époux qu'elle n'aime pas, le brutal Hunding. Le frère et la sœur, qui furent séparés dès l'enfance, se rencontrent, s'aiment malgré le crime de trahison envers Hunding et l'inceste qu'ils ignorent, et de ce coupable amour naîtra un fils, Siegfried. Mais la loi force Wotan à condamner son fils, et il ordonne à sa fille préférée, la Valkyrie Brünnhilde, de le frapper. Elle est prise de pitié, et au contraire, lorsque Hunding surprenant le couple adultère se jette sur Siegmund, elle cherche à protéger celui-ci. C'est alors Wotan lui-même qui, de sa lance, brise l'épée de son fils et le livre aux coups de Hunding.

Mais l'inexorable loi le force aussi à punir la

Valkyrie désobéissante. Elle n'est plus une déesse, sa faute en fait une femme que le premier venu pourrait outrager. Cela, Wotan ne le veut pas, son cœur torturé s'y refuse : il est contraint par la dure loi éternelle qui l'a forcé déjà, en expiation du vol de l'anneau, à sacrifier son fils, mais un pouvoir lui reste. Il renferme Brünnhilde en un cercle de flammes que nul ne pourra franchir, sauf le héros libre, le rédempteur qu'espère Wotan, le prédestiné qui rendra l'or aux ondines et effacera la faute du dieu. Sous la protection du feu, Brünnhilde s'endort, et c'est sa propre âme, son « meilleur moi » que Wotan couche ainsi dans cette tombe surnaturelle.

Désormais Wotan ne rêve plus la puissance, il comprend avec remords sa faute qui souille la juste divinité, il découvre que tout, même les dieux, doit passer et mourir, et il se désintéresse de tout, prévoyant et souhaitant sa fin, attendant seulement le héros qui, en reprenant l'or, réparera son crime et rétablira la justice dans l'univers. Il voit donc grandir Siegfried, l'enfant insoucieux élevé dans la libre nature, instinctif et infaillible. L'adolescent va vers le combat, vers la femme, vers l'amour, la loi inéluctable agit en lui, et il réalise les destins, joyeusement. Il erre dans la forêt dont

les murmures lui sont intelligibles. il comprend le chant de l'oiseau qui le guide vers Alberich. Il retrouve les débris du glaive paternel et s'en reforge une arme invincible. Le rusé Alberich l'engage à tuer le dragon Fafner, auquel les géants avaient confié l'anneau fatal : Siegfried tue le monstre, puis, irrité des perfidies du nain qui a espéré le jouer, il le tue à son tour et, possesseur du glaive et de l'or, il va droit aux barrières de feu, les franchit. En vain, en un dernier sursaut de jalousie, d'orgueil, Wotan essaie de protéger sa fille chérie contre l'amour du héros : sa lance se brise contre l'épée reforgée qu'elle brisa jadis, et Siegfried s'unit à Brünnhilde.

Tel est le sujet de *Siegfried*. Dès lors, le Walhall est condamné, le vieux monde touche à son terme, les destins sont révolus, Wotan, résigné, attend la fin. A qui sera l'or ? Siegfried le rendra-t-il aux ondines ? Une ruse du fils d'Alberich, Hagen, le lui reprendra-t-il? L'humanité subira-t-elle ou non la calamité de l'or maudit? Siegfried fondera-t-il un monde de justice? Non : la fatalité le guette à son tour. Certes, il méprise l'or, il méprise même la vie. Passant au bord du Rhin et entendant les ondines qui le supplient de leur rendre l'anneau, il va le leur

jeter en riant, que lui importe? Mais elles l'avertissent, pour le décider, que le porteur de l'or est voué à un péril terrible. C'est justement pour cela qu'il se ravise, le jeune héros : s'il y a péril, alors il serait lâche en leur rendant l'or, et il le garde, bravant leurs plaintives menaces. Il se rend au burg du roi Günther : là la belle Gutrune lui verse un philtre d'amour, il oublie à cause de ce poison son amour pour la divine Brünnhilde, et il accepte même d'aller la chercher par ruse pour en faire l'épouse de Günther qui la convoite. Cette trahison, cette offense, il n'en est pas coupable, c'est, autant que le philtre, l'or qui en est cause, l'or ennemi-né de l'amour : il les expiera pourtant. Au festin des guerriers il se laisse inciter par le fourbe Hagen à raconter ses aventures, il en vient à l'heure où il posséda Brünnhilde : Hagen crie à la trahison et le frappe dans le dos d'un coup de lance, puis veut lui ravir l'anneau. Mais tandis qu'en une cérémonie funèbre dont la musique restera immortelle, les guerriers portent au bûcher le cadavre de Siegfried, Brünnhilde surgit. Elle n'est plus l'épouse déchue de Günther, l'amante trahie : elle est redevenue la Valkyrie, la déesse, et dans la douleur du drame elle est une voyante qui a enfin compris les destinées. Elle les annonce d'une

voix éclatante : elle reprend l'anneau et le jette aux filles du Rhin, Hagen est englouti en voulant le leur dérober. Tout est consommé : Brünnhilde monte sur le bûcher de Siegfried, la flamme s'élève, gagne le Walhall qui s'écroule, et Wotan, dont la suprême figure domine cet effondrement du vieux monde, disparaît à son tour dans le Néant, ayant abdiqué l'égoïsme et accepté la rédemption par l'amour, l'extinction du vouloir-vivre. Telle est la conclusion du *Crépuscule des Dieux*.

On a voulu et pu y voir tour à tour une œuvre anarchiste, païenne et optimiste, symbolisant la défaite de la loi et de la richesse, le triomphe de l'amour, la joie de vivre, ou chrétienne et pessimiste, puisqu'elle se réfère au principe chrétien de la rédemption et à l'idée du refus de vivre : et il y a tout cela en elle en effet, et Wagner lui-même l'a vue de toutes ces façons, nous avons dit pourquoi. On a énormément glosé sur la philosophie et la doctrine morale de l'*Anneau* : voyons-y avant tout, plus prudemment, la confession d'âme d'un prodigieux poète-musicien. Voyons-y aussi la merveille d'un art où tour à tour la parole ou la musique prééminent pour exposer les actes simultanés d'une foule divine et humaine, et où brillent des pages inoubliables comme l'entrée des dieux

au Walhall, les Adieux de Wotan et l'incantation du Feu, les Murmures de la forêt, le Réveil de Brünnhilde, la Mort de Siegfried, entre autres, beautés inconnues depuis Beethoven, beautés purement musicales que même l'exécution fragmentaire a imposées définitivement à l'admiration universelle.

Nous pourrons en dire autant de *Tristan et Yseult*, conçu dès 1854, déterminé par l'amour malheureux de Mathilde Wesendonk; c'est un drame très simple, inspiré par l'une des légendes celtiques relatives à ces deux amants. Tristan est envoyé par le roi Marke, son suzerain, pour lui amener de Cornouailles Yseult, sa fiancée. Jadis, en combat singulier, Tristan tua Morolt, le premier fiancé d'Yseult. L'honneur et le ressentiment devraient donc éloigner à jamais l'un de l'autre cet homme et cette femme. Pourtant, sur le vaisseau qui les ramène, voici qu'ils se sentent saisis l'un pour l'autre d'un irrésistible désir, et bientôt ils comprennent que, ne pouvant ni être des parjures ni vivre l'un sans l'autre, il ne leur reste qu'à mourir ensemble : ils boiront le philtre mortel qu'Yseult exige de sa suivante Brangäne. Celle-ci, saisie de pitié, ment, et leur offre un philtre d'amour. Dès lors, ils ne songent même

plus à mourir, ils languissent dans la fatalité, ils aspirent à un néant qui seul, abolissant leur moi terrestre, pourra les réunir sans crime, en une extatique et indéfinie communion, et ils se confient cet espoir dans l'un des entretiens métaphysiques et passionnels les plus douloureux et les plus farouchement idéalistes qu'un poète ait jamais conçus. Un traître, Melot, les surprend, appelle le roi Marke : Tristan ne saurait passer pour félon, il sent que nul ne croira à l'innocence charnelle de sa passion, il se jette en désespéré sur l'épée de Melot, et tombe.

Dans son vieux manoir, au bord de l'Océan, soigné par Kurwenal son écuyer, le blessé guérit : mais avec la vie son amour se ranime, il ne veut pas vivre avec la torture de l'amour sans espoir, il ne veut pas mourir sans avoir revu Yseult, révolté de l'idée qu'elle appartiendra à un autre (Dans la légende, Brangäne s'est toujours substituée nuitamment à Yseult auprès du roi). Yseult arrive enfin, et Marke la suit : instruit de cette pure et poignante passion, il est prêt à pardonner, à permettre l'union de ces malheureux amants. Il est trop tard : Tristan meurt apaisé par la présence d'Yseult ; elle-même ne veut plus vivre, elle défaille dans la mort consolatrice auprès de celui qu'elle

aime, et cette double mort est pour eux non un désespoir ou une révolte, mais une victoire, le triomphe du renoncement. La dernière phrase de cette merveilleuse tragédie d'amour et de mort, c'est une phrase d'extase, c'est l'appel mystique d'Yseult à la volupté du non-être. Et Nietzsche ne s'y trompait pas, lui qui, après avoir adoré Wagner, détesta « la maladie wagnérienne, » lorsqu'il s'écriait, en appelant *Tristan* l'œuvre la plus décadente du maître : « Le monde est bien pauvre pour qui n'a jamais été assez malade pour savourer cette volupté de l'enfer! »

Tristan et Yseult est donc l'œuvre la plus subtilement métaphysicienne en même temps que la plus simple dramatiquement. Les *Maîtres-Chanteurs* lui sont un contraste absolu. C'est au sein même des chagrins et des pires déceptions que Wagner a imaginé ce joyeux et robuste pamphlet musical contre les pédants en l'honneur du génie libre. A Nuremberg s'apprête, pour la Saint-Jean, le concours annuel des Maîtres, et le riche orfèvre Pogner a promis au vainqueur la main de sa fille Eva. Celle-ci a une grande affection pour un des meilleurs des Maîtres, le cordonnier Hans Sachs, et elle serait volontiers sa femme : mais voici qu'à la veille du concours le jeune chevalier-poète Wal-

ther de Stolzing la rencontre, l'aime, et elle sent qu'elle l'aime d'amour. Elle rêve aussitôt qu'il concoure et soit vainqueur, mais il faut d'abord qu'il soit admis dans la corporation. Pogner le patronne, il se présente, mais le greffier chargé de noter les fautes des candidats, le pédant et intrigant Beckmesser, qui, quoique vieux et laid, convoite Eva, ligue contre ce rival les poètes-bourgeois, et tous, malgré l'intervention de Sachs, évincent Walther qui part indigné.

Au second acte, Eva va voir Hans Sachs pour savoir comment s'est passée la séance; Hans est troublé par le beau et libre talent de Walther, il devine mélancoliquement l'amour d'Eva, et il est gagné à leur cause. Il raille la sérénade burlesque que Beckmesser prétend donner à la jeune fille, une dispute nocturne s'ensuit, étourdissante de fantaisie lyrique, tableau prestigieux du moyen âge, plein de couleur et de verve. Enfin, au troisième acte, Sachs a fait le silencieux sacrifice de son amour : il est veuf, quadragénaire, Eva doit épouser Walther sans soupçonner qu'elle était déjà aimée de Sachs. Il conseille à Walther de se présenter au concours malgré l'algarade, lui persuade de mieux plier sa fantaisie aux règles, et fait si bien que Beckmesser est hué et Walther acclamé. Hans

le réconcilie avec les Maîtres : ils reconnaissent ses dons, il s'inclinera devant leur tradition et leur science. Hans Sachs est, dans cette comédie heureuse, la figure du Sage qui renonce à tout, sauf à rendre heureux les autres : et ainsi la sombre résignation de Tristan ou de Wotan reçoit-elle une conclusion meilleure que l'amour du néant — la charité, la bonté sereine, le sacrifice fécond de l'égoïste vouloir-vivre à l'action bienfaisante. Par là, les *Maîtres* marquent la dernière étape morale de Wagner, sa belle évasion du pessimisme vers l'évangélisme, et, quelque paradoxal que cela semble, cette comédie si allemande, si haute en couleur et si allègre annonce le drame chrétien de *Parsifal*.

Parsifal est l'aboutissement de la morale de Wagner, son adhésion effective au catholicisme ou tout au moins au christianisme et au dogme de Jésus Rédempteur. Par le renoncement Parsifal vient, comme Brünnhilde, « rétablir l'ordre naturel de l'humanité dans l'univers. » A cette œuvre Wagner a pensé dès 1857, mais il n'a pu l'écrire qu'en 1877 et l'achever qu'en 1882.

Face à face s'élèvent le château sacré du Graal, où les pieux chevaliers gardent le précieux sang du Christ, et le château magique de l'enchanteur

Klingsor — le monde de la pureté et le monde du désir générateur du péché, de la douleur et de la mort. Séduit par la magicienne Kundry, l'une des féeriques compagnes de Klingsor, le roi du Graal, Amfortas, a cédé coupablement au désir, et, profitant du moment où cet ennemi avait déposé sa lance sacrée, la lance symbolique de la défense du Graal, Klingsor en a blessé Amfortas. Celui-ci se désespère : il voudrait mourir, comme Tristan, pour expier et être délivré, mais il ne peut mourir, car le culte du Graal l'a fait immortel. Il n'a donc qu'à souffrir, pleurer son péché, et attendre, comme Wotan, la venue d'un rédempteur, du « Simple au cœur pur » qu'une inscription flamboyante, un jour qu'il priait fervemment devant l'autel, lui a annoncée.

Voici que surgit ce Simple, Parsifal, héros tout instinctif (comme Siegfried ou comme Senta si l'on veut, puisque Wagner se joue toujours de la même donnée !), impulsif insoucieux, ignorant les lois du monde, telles que l'humanité les conçut, mais devinant les secrets de la nature par les illuminations de l'intuition. Dès l'entrée sur le territoire de Montsalvat, le jeune chasseur a tué d'une flèche un cygne. Le vieil écuyer Gurnemanz lui montre avec reproche l'agonie de l'oiseau : Parsifal a honte et brise

son arc, il ne tuera plus, il a ressenti la pitié. Introduit dans le palais, il est ému des souffrances d'Amfortas, il assiste à la messe où les chants des chevaliers attristés expriment l'espoir du rédempteur du péché royal. Mais, ignorant le désir et le péché, il ne comprend pas, et s'en va à l'aventure sans élucider ce qu'il a entendu et vu. Il entre alors dans le domaine de Klingsor. Là, il écarte les guerriers, les Filles-fleurs qui tentent de le séduire, mais il se trouve en présence de Kundry la Tentatrice. Celle-ci est l'Eternel Féminin, mais elle contient deux principes : elle fait le mal et elle se désespère de l'avoir fait. Elle rêve de se racheter et s'obstine à chercher ce rachat dans d'incessantes amours sensuelles. Parfois elle échappe à Klingsor qui lui ordonne le mal, elle s'introduit au Montsalvat, déguisée misérablement, et y sert les chevaliers avec humilité. Kundry est donc l'incarnation poétique de l'idée schopenhauérienne : elle est « le piège de la nature pour perpétuer la douleur, » elle est la fatalité qui fait de la femme l'instrument du mal, tout en s'en repentant.

Mais Parsifal, dès qu'il voit Kundry, et qu'il a subi la brûlure d'un seul baiser, ne se laisse pas séduire, ayant senti en lui le feu de la blessure d'Amfortas. L'intuition, derrière le désir, lui ré-

vèle le péché, la loi profonde, et il rejette la Tentatrice. Aux cris de fureur de celle-ci, Klingsor accourt pour frapper le rebelle de la lance dérobée à Amfortas : Parsifal, étant supérieur à la tentation, n'a rien à craindre. Il saisit la lance, trace avec elle le signe de la croix : à l'instant tout se flétrit, un désert remplace le site enchanteur : c'est le désert de la réalité quand est tombée l'illusion du désir.

Vainqueur, Parsifal expie par de longues années de pèlerinage la légère faute du seul baiser accordé à Kundry, puis il revient à Montsalvat : il y délivre Amfortas en touchant sa blessure de la sainte lance, il sait maintenant le sens du mystère de la Messe, il pardonne à Kundry repentie, il est roi du Graal, et célèbre à son tour, dans Montsalvat purifié et rédimé, l'Elévation de la coupe mystique. Ainsi Wagner, à la fin de sa vie, proclame qu'au delà du renoncement et du non-vouloir-vivre il y a un effort de l'âme, indiqué par Jésus, d'où le salut peut venir — un effort préférable à l'abdication schopenhauérienne. L'artiste qui peut s'élever à cette haute conviction morale est réellement le successeur du prêtre, le prêtre d'un retour du divin sur la terre après « le crépuscule des dieux, » et un prêtre libre de l'étroitesse des rites, investi, par les arts combinés, d'un pouvoir de persuasion

presque illimité, l'œuvre d'art synthétique devenant la forme suprême du mythe religieux.

Il nous faut nous borner. Nous ne discuterons pas si Nietzsche eut tort ou raison de voir dans cette conclusion de l'évolution wagnérienne le dernier terme d'un romantisme décadent, après avoir salué en lui le génial représentant de « la sagesse tragique » depuis l'hellénisme. Une réaction s'est produite contre le système de Wagner. On est revenu à la musique pure, à l'instigation notamment de Franck : la fusion des arts n'a pas paru devoir être exigible si expressément, on s'est rebellé contre la surhumanité héroïque des personnages et des sujets, contre l'hyper-intellectualité de Wagner, contre la forme même du drame musical créée avant tout par lui à son propre usage, et en Allemagne même on s'est refusé à égaler ce génie pessimiste et authentique, imbu d'une passion quasi morbide de la douleur, aux grands Germains sains et vigoureux, à Gœthe, à Bach, à Beethoven. Toutes ces réserves sont licites, et le symphoniste restera inattaquable au-dessus du constructeur de systèmes. Il n'en est pas moins certain que, créateur d'une langue musicale prodigieuse, réalisateur d'un drame intégral qui, par lui du moins, a produit au moins huit grands chefs-d'œuvre, Richard Wagner de-

meurera un des plus nobles initiateurs et un des plus authentiques héros de l'art de tous les temps, dont la suprématie s'affirmera intangible au milieu même des contestations de l'art futur, confirmations vivaces de sa grandeur.

LES MUSICIENS OFFICIELS

Nous disions au début de ce travail que Wagner était, pour le public français, le seul musicien de l'Allemagne moderne, et à la vérité, si c'est inexact en fait, on peut excuser un tel exclusivisme : hormis Brahms et Richard Strauss, aucune personnalité n'existe, même un peu, auprès du colosse. La France a d'abord accueilli honteusement Wagner, et il lui a bien rendu cette antipathie : mais c'était la France du Second Empire, et quand les ressentiments patriotiques d'après 1870 se furent calmés, notre pays devint pour Wagner une seconde patrie spirituelle. Nulle part, comme nous le verrons en étudiant la musique française de 1885 à 1900, l'influence wagnérienne ne fut plus ardemment comprise et sentie par les musiciens, les poètes et peintres. Il est donc compréhensible que ceux-ci se soient bien peu inquiétés des autres auteurs, que nous aurons le devoir de mentionner : et s'ils

sont mal connus et point joués en France, il est vrai de dire que l'Allemagne actuelle ne prend guère plus de souci de notre musique, qu'elle ignore ou feint d'ignorer, à l'exception d'œuvres légères dont elle nous déclare seulement capables.

Le mouvement officiel des académiciens-sénateurs de Berlin, pleinement réactionnaire, attaché à une conception rigoureusement scolastique, excluant même la musique instrumentale et allant jusqu'à trouver en J. S. Bach le premier signe de la décadence musicale, ce mouvement continua d'influer et de produire durant tout le développement de l'art wagnérien, et nous verrons plus loin que ce fut le célèbre violoniste Joachim qui parvint seulement en 1869 à réformer cet état de choses en créant un Conservatoire instrumental auprès de l'Institut royal de musique religieuse. Parmi les austères représentants de cet art officiel, nous citerons Edouard Grell (1800-1886), auteur d'une *Messe*, d'un *Te Deum*, de psaumes et de motets dont plusieurs sont d'une très grande beauté : Henri Bellermann (1832), auteur d'œuvres chorales; Frédéric Kiel (1821-1885), qui seconda Joachim dans sa réforme libérale, est l'auteur de psaumes, d'une *Messe solennelle*, d'un *Stabat*, de deux *Requiems*, de deux oratorios d'une noble

inspiration, et d'une série de sonates pour violon, alto, violoncelle, de quatuors d'une valeur moindre; George Vierling (1820), Albert Becker (1834-1899), Woldemar Bargiel (1828-1897) (ce dernier beau-frère de Clara Schumann), ont composé des œuvres d'orchestre et de musique de chambre, des ouvertures, des lieder, dont nous ne savons rien. Plus connu en France est Max Bruch (1838), musicien comblé d'honneurs, membre correspondant de notre Institut, auteur de deux oratorios, de quatre opéras, de chœurs avec orchestre, de concertos pour violon et orchestre, de trois symphonies, de deux quatuors, de lieder, où il y a un grand mérite technique : on joue souvent à Paris son *Kol Nidrei*, hébraïque pour violoncelle et orchestre. La France a également fait bon accueil à Maurice Moszkowski (1854), qui a écrit un opéra, de la musique de ballet, mais s'est surtout fait connaître chez nous comme pianiste concertant. Par contre nous ne savons rien ni de Frédéric Gernsheim (1839), auteur d'ouvertures, de chœurs, de quatuors, trios, quintettes, de concertos pour piano ou violon et orchestre, ni de Henri Hoffmann (1842), auquel ses deux symphonies, ses lieder, ses chœurs, ses suites d'orchestre et ses cinq opéras

ont valu, comme à Gernsheim, la dignité de sénateur. Nous en dirons autant d'Adolf Jensen (1837-1879), que ses chœurs, son opéra, son oratorio, ont rendu moins populaire que ses lieder; de Charles Rheinthaler (1822-1896), auteur de deux opéras, de l'oratorio *Jephté*, d'une symphonie; de Wilhelm Berger (1861) et de Robert Kahn (1865), compositeurs de musique de chambre, de chœurs et de lieder; de Julius Klengel, le violoncelliste (1859); de Jean-Louis Nicodé (1853), de Georges Schumann (1866), auteurs de musique de chambre et d'orchestre; des violoncellistes Hugo Becker Alsacien, né en 1864) et Frédéric Grützmacher (1832), auxquels on doit des œuvres remarquables, devenues quasi classiques pour l'étude technique de leur instrument.

C'est autant parmi les Russes que parmi les Allemands qu'il conviendrait de classer Edouard Schütt (1856), d'origine baltique, élevé à Riga, ayant étudié à Pétersbourg, puis à Leipzig et Berlin : on lui doit une sérénade pour orchestre, un concerto pour piano et orchestre, de la musique de chambre. Théodore Kirchner (1823-1903) fut surtout un excellent spécialiste d'œuvres et études pour le piano, tandis que Philippe Scharwenka (1847) est un symphoniste réputé. La longue vie dè Charles

Reinecke (1824-1912) lui a permis d'adjoindre à une belle carrière de chef d'orchestre près de deux cent cinquante œuvres pour orchestre, chœurs ou piano, dont six opéras, trois symphonies et neuf ouvertures. François Wüllner (1832-1902), ancien directeur du Conservatoire de Cologne, ancien chef d'orchestre de l'Opéra de Munich, a créé des œuvres pour orchestre et chœurs, et de la musique de chambre. Salomon Jadassohn (1831-1902) s'est tenu aux fugues et canons pour orchestre. François de Holstein (1826-1870) a écrit des opéras et des ouvertures, ainsi que Auguste Klughardt (1847-1902) et Bernhard Scholz (1835). Celui-ci, ami de Brahms et de Joachim, a composé sept opéras, qui, vers 1870, mettant en scène des sujets militaires, ont été joués avec succès dans les principales villes allemandes. Ses chœurs et sa musique de chambre, moins réputés, valent mieux pourtant. Richard Heuberger (1850) n'a pas produit moins de six opéras, deux opérettes, une symphonie, des suites orchestrales et des chœurs. Joseph de Rheinberger (1839-1901) s'est consacré surtout à la musique religieuse, *Stabat*, douze *Messes*, un oratorio, vingt sonates pour orgue. Et ceci nous amènera à mentionner le mouvement musical catholique en Allemagne. Dans la seconde moitié du XIXe siècle, ce

mouvement catholique afficha comme l'autre le dédain de la musique instrumentale, et en 1867 se forma une « Société générale allemande de Sainte-Cécile pour le développement de la musique catholique. » Elle se donna un but non moins réactionnaire que celui de l'Académie royale en visant à ne tolérer que les œuvres instrumentales déjà existantes (pourvu que cette tolérance ne fut pas contradictoire à l'esprit religieux !) et à exclure toute composition nouvelle. Le principal artisan de cette réforme puriste fut François-Xavier Haberl (1840), éditeur des œuvres de Roland de Lassus et de traités de chant : il fut secondé par Michel Haller (1840), auteur de dix-huit messes, d'un *Te Deum*, de motets et de psaumes, et démenti par contre, outre les Autrichiens Habert et Singer et l'Allemand Rheinberger, par Adolphe de Doss (1825-1886), compositeur d'une grande *Messe*, de cantates et d'oratorios.

Nous passerons de ceux-ci à quelques spécialistes de l'orgue, à Wilhelm Volckmar (1812-1887) et Gustav-Adolf Merckel (1827-1885), tous deux auteurs de nombreuses sonates, fugues et pièces; à Karl-August Fischer (1828-1892), abondant producteur de symphonies pour orgue et orchestre, de concertos, de pièces pour violon ou violoncelle et orgue; à Richard Bartmuss (1859), à Hans Fahr-

mann (1860), à Guillaume Dayas (1864), à Henri Reimann, enfin (1850), célèbre écrivain et biographe musical, spécialiste du lied allemand religieux ou profane, et compositeur de sonates et études pour orgue.

Nous reviendrons à la musique instrumentale avec Pierre Cornelius (1824-1874), auteur du *Barbier de Bagdad* et de deux autres opéras, de lieder et de chœurs; avec Félix Draesicke (1835), compositeur de trois symphonies, trois ouvertures, deux opéras, des oratorios, un beau *Requiem*, des pièces instrumentales; avec Lassen, auteur d'un *Faust*, mort en 1904; avec Hans de Bronsart (1830), auteur de musique de chambre, et Ingeborg de Bronsart, sa femme (1840), qui écrivit plusieurs opéras. Tous ces auteurs du cercle néo-allemand de Weimar, auxquels il sied d'ajouter Léopold Damrosch (1832-1885), symphoniste et chef d'orchestre ayant terminé sa carrière à l'Opéra allemand de New-York, sont ignorés totalement du public français, redisons-le pour excuser la sécheresse ennuyeuse de cette nomenclature simplement destinée à faire entrevoir l'abondance de la production germanique. Le nom de Joachim Raff (1822-1882) nous est plus familier. Il a énormément écrit, avec une verve et une sentimentalité trop souvent banales, et nos pension-

nats ont entendu nombre de ses sonatines et romances pour le piano. On sait moins que Raff a composé plusieurs opéras, des quatuors et quintettes, une douzaine de sonates et concertos pour piano, violoncelle, violon, orchestre, neuf ouvertures, des chœurs, onze symphonies et bien d'autres choses encore dont la quantité ne prouve point la qualité, malgré d'incontestables dons. Le wagnérisme nous a appris à connaître le grand pianiste Hans Guido de Bulow (1830-1894). Gendre de Liszt, il fut aussi un des ardents propagateurs de son génie, servit par de magnifiques qualités de chef d'orchestre la gloire de Wagner, même après que celui-ci eut épousé Mme Cosima de Bulow, divorcée, et il eut sur la vie musicale de son époque une influence parfois digne de celle qu'avait eue Liszt en sa période pianistique. On a gardé le souvenir des seize récitals consécutifs où Bulow joua par cœur toute l'œuvre de piano de Beethoven avec une maîtrise aussi étonnante que sa mémoire. Nous nommerons encore, parmi les compositeurs d'opéras, que le wagnérisme laissa indifférents, Frédéric de Flotow (1812-1883), quasi parisien d'ailleurs, imbu de Boïeldieu, facilement célèbre par *Martha* et *Stradella*, auteur en outre de deux ballets et dix-sept opéras-comiques; Victor Nessler, Alsacien (1841-

1890), auteur de onze opéras-comiques et du populaire *Trompette de Saeckingen*. Et nous en viendrons enfin à quelques musiciens beaucoup plus intéressants.

JOHANNES BRAHMS ET RICHARD STRAUSS

Wagner a influencé Auguste Bungert (1846) qui a conçu le projet de créer à Bonn un nouveau Bayreuth, et, à défaut de réalisation de ce projet, a du moins écrit des ouvertures, des poèmes symphoniques, une Tétralogie, *Ulysse*, et deux opéras sur l'*Iliade*. Il est aisé de reconnaître également l'influence wagnérienne en Engelbert Humperdinck (1854), qui a rencontré la gloire et la fortune en écrivant *Haensel et Gretel* (1893). Cinq autres opéras, des chœurs, une *Rapsodie mauresque* pour orchestre, n'ont pas connu la même chance. Humperdinck s'est habilement servi des contes et mélodies populaires, principalement de source westphalienne, et il faut voir là, dans cette touchante ingénuité du poème, une des raisons du triomphe de *Haensel et Gretel*, une des dates de la musique allemande postwagnérienne.

L'auteur a le tort de traiter ces frêles et gracieux sujets avec une grandiloquence musicale toute wagnérienne qui leur est disproportionnée.

L'illustre pianiste Eugène d'Albert (1864) est né Allemand, mais en Angleterre, et sa famille est d'origine française. On lui doit une symphonie, deux concertos, de la musique de chambre et de piano, et sept opéras dont deux sont réputés, *Gernot* (1897) et *Tiefland* (1903). Mais la France n'apprécie encore en lui qu'un des grands virtuoses étrangers de l'heure présente avec Emil Sauer, Ferruccio Busoni et Ignace Paderewski. Deux compositeurs sont actuellement au nombre des plus estimés dans le mouvement néo-allemand : l'un est le sévère Max Reger (1873), contrepointiste éminent, musicien savant et aride, auteur de variations et fugues pour orchestre, de chœurs, d'œuvres pour piano à deux et quatre mains, de fantaisies pour orgue, et de magistrales transcriptions pour piano des œuvres pour orgue de Bach. L'autre est Max Schillings (1868), auteur de deux opéras, de fantaisies pour orchestre, et de lieder. Mais avant d'en venir à celui qui domine tous les autres, à Richard Strauss, il nous faut revenir en arrière et étudier la considérable personnalité de Brahms. En dehors du wagnérisme

elle est à un pôle, et celle de Richard Strauss à l'autre, dans toute l'évolution allemande des cinquante dernières années du XIXe siècle, et c'est pourquoi j'ai préféré les isoler, au mépris de la chronologie, d'une mêlée de compositeurs honorables.

Johannes Brahms naquit le 7 mai 1833, à Hambourg : il était fils d'un contrebassiste de l'orchestre du théâtre municipal de cette ville, et la pauvreté ne permit à son père que de lui faire donner une très sommaire éducation musicale. Dès l'âge de quatorze ans, Brahms débutait comme pianiste : il dut poursuivre ses études tout en jouant, pour gagner son pain, dans les cabarets de nuit de Hambourg. Cette dure existence, les coutumes de cette ville libre, entretinrent chez lui des convictions nettement démocratiques et républicaines qui se précisèrent par une sympathie ardente pour la cause de la Hongrie, écrasée par l'oppression autrichienne en 1848 ; et dès lors Brahms étudia les mélodies populaires hongroises et, sous le pseudonyme de Marks, en fit même éditer des transcriptions pour piano à quatre mains. Ce fut la première idée de ses *Danses hongroises*, plus tard si célèbres. Cette attirance du jeune Hambourgeois vers la malheureuse

Hongrie devait lui porter chance. Un officier hongrois exilé, le violoniste E. Reményi, lui offrit de l'emmener comme accompagnateur dans ses tournées. En 1853, se trouvant à Hanovre, Brahms fit la connaissance de Joseph Joachim, déjà célèbre : l'illustre virtuose examina les premiers lieder du pianiste et en fut si enthousiasmé qu'il le décida à se consacrer uniquement à la composition. Puis il le recommanda à Schumann : celui-ci devait sombrer dans la folie quelques mois plus tard, il eut pourtant le temps de donner son glorieux appui à Brahms et de le mettre sur la voie du succès. Chef des chœurs de 1854 à 1857 à la cour de Detmold, Brahms séjourna à Hambourg, en Suisse, à Leipzig, se fixa à Vienne en 1862, retourna à Bade et à Hambourg, s'installa definitivement à Vienne en 1878 et y resta jusqu'à sa mort, survenue le 3 avril 1897.

Les honneurs lui étaient venus, peu à peu. Docteur honoraire des Universités de Breslau et de Cambridge, Brahms se vit entouré, dans la dernière période de sa vie, de respect et d'admiration : mais il n'oublia jamais la dureté de ses débuts ni la simplicité de son origine. Toute son existence artistique fut d'ailleurs entravée par un malentendu grave, qui n'est dissipé que depuis peu : Brahms

fut considéré à tort comme un ennemi déclaré du wagnérisme, et à mesure que l'art wagnérien s'imposait jusqu'à l'édification du théâtre de Bayreuth, la gloire de Brahms était plus vivement contestée par les adeptes de Wagner. En réalité, le désaveu du wagnérisme par Brahms était de nature tout intellectuelle et ne se manifesta jamais par des actes d'hostilité dont cet homme excellent et probe était incapable. Comme Joachim, son intime ami, comme Schumann, qui l'appelait « Celui qui devait venir, » Brahms était un beethovenien pur, absolument convaincu de la nécessité d'une musique tout intérieure, d'une musique se suffisant, étant l'émanation du moi, excluant la description, les programmes, et par conséquent aussi étrangères à celles de Berlioz et de Liszt qu'à celle de Wagner. Au moment où celui-ci, plus encore que les deux autres, posait l'audacieux principe de la « musique servante de la tragédie, » Brahms refusait cette inféodation et réclamait pour son art une vie autonome; cette idée l'associera donc dans l'histoire musicale moderne à César Franck, à Anton Bruckner, à tous les partisans de la musique pure, en opposition aux musiciens picturaux, littéraires, dramatiques, aux Liszt, aux Mahler, aux Strauss, aux Smetana, ou, si l'on veut des exemples tout

récents, à un Vincent d'Indy, contre un Gustave Charpentier. Et ce retour à la musique pure après l'éblouissement wagnérien a préparé en Allemagne l'apothéose de Brahms comme ici celle de Franck.

Nous ne songeons plus à voir un conflit dans cette dualité naturelle de la musique pure et de la musique dramatico-philosophique : nous les admirons parallèlement puisqu'elles ont produit l'une et l'autre des chefs-d'œuvre. Mais à l'époque des débuts de Brahms il n'en fallut pas plus pour que les néo-allemands, les wagnériens si ardemment combattus, vissent en lui un des représentants de la réaction des capellmeisters : en de telles crises la juste distinction est malaisée. Brahms et Joachim correspondaient assidûment : ils s'envoyaient l'un à l'autre des devoirs de composition, se corrigeant mutuellement, traitant de toutes les questions musicales. Amis du libéralisme, mais effrayés des périlleuses déclarations qui leur semblaient nuisibles pour l'avenir musical germanique, répudiant l'académisme mais redoutant les wagnériens tout en comprenant l'immense valeur de leur chef, les deux amis s'unirent à Dietrich et à Scholz pour rédiger une déclaration contre le mouvement néo-allemand. Une indiscrétion fit publier ce manifeste

avant que le texte définitif en fût établi : les correspondances laissées par Joachim ont depuis prouvé que la personne et le génie de Wagner n'étaient nullement visés en ce document. Il n'en créa pas moins à Brahms des ennemis irréconciliables, le cercle de Bayreuth le détesta, et cette haine se révéla encore à sa mort, en 1897, par une lettre méprisante de Mme Wagner : « On m'a dit que M. Brahms a fait de la musique.... » Lettre aussi injuste que l'opposition de Brahms au wagnérisme était licite, demeurant toute théorique comme celle de Joachim. Quoi qu'il en soit, ce n'est guère que vers 1890 que l'œuvre de Brahms put être largement révélée et hautement honorée en Allemagne : elle y rencontra, comme chez nous celle de Franck, le même accueil par les mêmes raisons, et il y a un culte de Brahms analogue à celui de Franck chez les partisans de la musique pure.

Brahms leur apparaît à bon droit comme le continuateur de Schumann, à l'écart de Liszt et de Wagner, dans le développement néo-beethovenien. Son œuvre est considérable.

Elle se compose, pour l'orchestre, de deux *Sérénades* (1858-1860), deux concertos pour piano (1858, 1881), de variations sur un thème de Haydn (1873), de quatre *Symphonies* (1876, 1877, 1883,

1885), de deux *Ouvertures* (1880), d'un concerto pour violon (1870), et d'un concerto pour piano et violoncelle (1887), qui est une de ses œuvres les plus célèbres. Pour chœur et orchestre, Brahms a écrit un *Requiem allemand*, une Rapsodie pour voix de femme, chœur d'hommes et orchestre, sur un thème de Gœthe, composée pour Mme Joachim (1869), *Trois chants*, le *Triomphe*, le *Destin*, les *Parques*, *Rinaldo*, pour voix d'homme, chœur d'hommes et orchestre (1871), *Nénie* (1884), un *Ave Maria*. Pour chant : *Chansons de Tsiganes* (chœur et piano), chœurs *a capella*, chœur de femme avec harpe et deux cors, motets pour voix de femmes, chœurs à Marie, *Sentences solennelles allemandes*, pour deux chœurs (religieux et patriotiques), canons pour trois voix féminines, chanson pour voix de femme avec alto, duos, quatre chants religieux, et quarante cahiers de lieder. La musique de chambre doit à Brahms : quatre sonates pour piano et violon, deux sonates pour piano et violoncelle, deux pour piano et clarinette, les *Danses hongroises* à quatre mains, des variations et fantaisies pour piano, quatre trios pour piano et cordes, un pour piano, clarinette et violoncelle, quatre quatuors à cordes, trois pour piano et cordes, deux quintettes à cordes, un pour cordes et clarinette

(1891), deux sextuors à cordes. Mentionnons enfin pour curiosité une sonate écrite en commun par Schumann (deux parties), Brahms (une partie), Dietrich (une partie), pour piano et violon : cette œuvre fut écrite pour Joachim sur la devise de celui-ci : F. A. E., c'est-à-dire « Frei aber einsam » (« libre mais seul »). Cette devise se retrouve d'ailleurs dans beaucoup d'œuvres de Brahms.

On peut considérer, dans cette somptueuse série, le *Requiem allemand*, le *Concerto* pour violon et violoncelle, la *Rapsodie* sur un texte de Gœthe, les *Parques*, la *Nénie*, les *Motets et Chœurs* pour voix de femmes, nombre de lieder, comme des chefs-d'œuvre de forme et de sentiment, plaçant leur auteur au nombre des très grands musiciens de l'Allemagne. Brahms n'est aucunement un dramatique, c'est un lyrique. Sa musique est touffue, les rythmes en sont insistants jusqu'à la lourdeur, l'accentuation en est spéciale : cela donne d'abord à qui l'aborde une impression d'aridité néo-classique. Mais plus on l'étudie, plus on est conquis par l'émotion sincère et profonde de l'âme qui s'y exprime. Ame grave et hautaine, pourtant pénétrée de tendresse : âme dont l'expression musicale s'enveloppe toujours, dans sa confidence, d'une inexprimable pudeur, âme d'un contemplatif

qui détesta toujours l'emphase, la recherche de l'effet, la grandeur théâtrale, comme Schumann, mais dont la richesse de sensibilité et de pensée fut admirable, âme, en un mot, infiniment humaine, et l'une des plus pures qui se soient jamais confessées dans la sonorité. C'est précisément cette intériorité qui nuit en France à la diffusion des œuvres de Brahms, comme elle dessert la musique symphonique de Schumann : on ne connaît guère ici que quelques lieder, mais on ne soupçonne guère qu'avec ceux de Hugo Wolf ce soient les plus beaux que l'Allemagne, depuis Schumann, ait produits.

On ne peut imaginer de contraste plus grand avec Brahms que celui qu'offre l'œuvre de Richard Strauss, la personnalité la plus éminente de l'Allemagne actuelle, et des pays germaniques depuis la mort de Mahler. Né en 1864 à Munich, fils d'un corniste de l'orchestre de l'Opéra, élève de son père, de W. Meyer et plus tard d'Alexandre Ritter, Strauss fut remarqué par Hans de Bülow qui le fit connaître, et joua souvent en ses tournées une ouverture et une suite pour treize instruments à vent. Chef d'orchestre à Meiningen en 1885, à l'Opéra de Munich en 1886, à Weimar en 1889, revenu à Munich en 1894, enfin chef à l'Opéra de Berlin en

1898, Richard Strauss conquit rapidement une double célébrité de capellmeister et de compositeur. Ses premières œuvres étaient toutes beethoveniennes et fidèles à la conception de la musique pure. Depuis son séjour à Meiningen, et sous l'influence de Ritter, il changea totalement de style et se consacra fougueusement à la musique « à programme. » On entendit successivement de lui six grands poèmes symphoniques : *Don Juan* (1889), *Mort et Transfiguration* (1890), *Till Eulenspiegel* (1895), *Zarathustra* (1896), *Don Quichotte* (1898), *La Vie du Héros* (1899). En même temps il s'était consacré à la musique dramatique, donnant en 1894 *Guntram*, en 1901 *Feuersnot*. Depuis, il nous faudra mentionner *Salomé*, *Electra*, le *Chevalier à la rose,* et *Ariane à Naxos*, qui ont obtenu d'immenses succès et ont assuré la gloire mondiale de cet auteur, l'Allemand le mieux connu, le mieux accueilli et le plus fêté en France. On y connaît moins les deux symphonies, le concerto pour violon, le concerto pour cor, les chœurs et les lieder de Richard Strauss.

Le caractère le plus immédiatement frappant de cette personnalité, c'est la richesse et la puissance de l'orchestration. Magnifique technicien, éblouissant virtuose de l'instrumentation, Strauss a mar-

qué un progrès sur l'orchestration wagnérienne, il l'a dépassée en variété et en audace : il est, avec Mahler, le représentant de ce « Kolossal » germanique, de cet impérialisme qui, même en musique, veut l'énorme, la grandiloquence et la somptuosité. Son inspiration vaut moins que son étonnante mise en œuvre. Ses idées musicales sont souvent banales, ses origines sont composites. On y retrouve surtout — et c'est pourquoi, au fond, il est si bien accueilli en France — l'influence berliozienne, un romantisme exaspéré. Il ne faut pas oublier que Berlioz, cinquante ans avant « le Kolossal, » introduisit jusqu'à de l'artillerie dans ses compositions à grand effet, et rêva d'orchestres immenses, de tous moyens légitimés par l'impression à produire. A ce point de vue, Strauss est tout berliozien : il y a aussi en lui de Liszt, quant à la construction du poème symphonique, et bien qu'on affecte de le considérer comme tout à fait indépendant de Wagner (ce que Mahler fut réellement), on ne peut nier la trace de l'esprit wagnérien dans ses poèmes à tendances philosophiques, commentant Nietzsche, ni dans ses tableaux truculents (*Don Quichotte, Till Eulenspiegel*), rappelant invinciblement la verve luxuriante des *Maîtres-Chanteurs*. *Mort et Transfiguration*, *Zarathustra* et la *Vie du Héros*

forment une véritable trilogie nietzschéenne où la tendance symbolique combat singulièrement la tendance descriptive. Au théâtre, Strauss ne varie pas moins : si *Feuersnot* est une œuvre d'allégresse comique, *Salomé* atteint aux dernières limites du réalisme brutal, *Electra* à celles de la barbarie intervenant dans le classicisme, et tandis qu'*Ariane à Naxos* est un divertissement gracieux donné par le *Bourgeois gentilhomme* de Molière à ses invités, avec des parties bouffes, le *Chevalier à la rose* ressuscite la galanterie cérémonieuse des cours allemandes du XVIIIe siècle.

Toutes ces œuvres, si souvent on y regrette l'inspiration profonde, l'idée musicale élevée et pure, si on y est sollicité infiniment plus par l'intelligence que par le cœur, toutes du moins dénotent un musicien magistral, un instrumentateur d'une ingéniosité et d'une hardiesse extrêmes, un peintre étourdissant et un très puissant manieur des masses orchestrales. On ne conviendra peut-être pas que Richard Strauss soit grand, si l'on donne ce nom à un Schumann, à un Brahms même : mais nul ne peut nier qu'il soit considérable, et d'ailleurs à un âge où, en possession de la technique la plus vaste, il peut tout entreprendre, se surpasser, étonner le monde. A l'instant où nous le

saisissons, son métier est fort supérieur à son inspiration, et sa substance musicale assez mince est surchargée de splendides broderies, comme ces étoffes orientales que d'insoucieux artisans choisissent de pauvre trame pour les enrichir de merveilleuses fleurs. Certaines parties de l'œuvre de Strauss sont déjà caduques, dans la course actuelle à l'originalité du procédé. Mais il a le souci de la haute culture, des grands sujets, et s'il montre plus d'intelligence que d'âme, du moins cette intelligence est-elle de premier ordre. Aucun musicien actuel n'est plus renommé ni plus important : en tout cas le mérite lui revient d'avoir fait un pas de plus dans la voie où Wagner semblait n'avoir rien laissé à oser.

Nous terminerons avec lui l'examen sommaire de cette période de la musique allemande, si intéressante, mais où tout disparaît dans la formidable vibration de l'art wagnérien. L'avenir seul nous dira si Strauss présage une évolution nouvelle, ou au contraire n'est qu'un résumé des tendances de Wagner et de Liszt, le dernier terme d'une ère romantique, symbolique et descriptive, maintenant close et portée par lui à l'extrême virtualité de la technique et du style. Il ne semble pas que dans l'Allemagne présente, autour de cette personnalité,

s'agrègent des recherches originales comme on en constate dans la très active, très variée et très inquiète manifestation de notre jeune école française.

La Musique Française

Présenter ici une récapitulation complète, avec dates et listes d'œuvres, de toute la production musicale française en soixante années, ce serait s'imposer une tâche également ingrate pour l'auteur et le lecteur, et infidèle à l'esprit même de cette publication : elle n'est ni un dictionnaire Fétis, ni un catalogue d'éditions, elle veut avant tout rassembler les grandes lignes directrices et les couleurs essentielles d'un tableau de la musique moderne. De la foule des musiciens contemporains, il sera donc préférable d'isoler les personnalités représentatives, initiatrices de formes et d'expressions nouvelles, et de tenter de les grouper par écoles et par genres. Assurément c'est là un procédé arbitraire qui a ses faiblesses : mais c'est encore le moins mauvais pour apporter un peu de clarté dans la

mêlée des tempéraments, synthétiser les directions générales dans la confusion des individus, montrer enfin comment, durant un demi-siècle, nos musiciens ont compris la musique, ce qu'ils en ont fait. Or, ils ont singulièrement transformé, non seulement leur art en ses visées et sa technique, mais la mentalité elle-même des auditeurs : et c'est cette transformation que je m'efforcerai avant tout de bien montrer à mesure que la chronologie présentera, dans cet exposé, des auteurs nouveaux.

L'ÉTAT DE L'OPINION MUSICALE EN 1850

Nous sommes au lendemain de la mort de Frédéric Chopin, et de la création du *Prophète*. En apparence, ces deux événements sont sans rapport : en fait, ils nous permettent bien d'intervenir dans l'examen de la production et de l'opinion musicales à cette date de 1850. Le plus illustre, le plus adulé des représentants de la « littérature du piano » disparaît, et l'opéra-type, l'opéra à grand spectacle, est à son apogée. En dehors de ces deux expressions de la musique, il n'y a guère place pour les autres. L'opéra et la virtuosité sentimentale absorbent toute l'attention et suffisent à tout besoin du public, avec, bien entendu, l'opéra-comique et l'opérette-bouffe. A l'écart, très admiré par une élite mais très discuté aussi et, en somme, exclus de tout réel succès et de toute influence, se tient un très grand artiste, encore plus que très grand musicien, Hector

Berlioz. C'est le seul grand créateur français en son temps : mais, comme Delacroix dont il semble reproduire la géniale et mélancolique destinée, il est isolé, mal compris, seul à rêver et à réaliser de vastes fresques épiques et lyriques égalant la musique à la grande poésie virgilienne ou shakespearienne. Le niveau du goût est très inférieur à ses volontés d'art. On aime les concerts de piano, et on y partage ses pâmoisons entre l'école des pianistes à fioritures et à fracas, et l'école des pianistes aux langoureuses effusions. Evidemment Liszt et Chopin ne sauraient être rendus responsables de cette double parodie de leurs génies : mais de la qualité de ces génies le public qui les acclama ne s'est guère douté. Les personnalités elles-mêmes de ces deux Slaves ont beaucoup compté dans l'engouement général : leur jeu a fasciné. Mais au fond on a surtout aimé en Liszt le prestige d'une exécution quasi orchestrale, la « furia » parfois excentrique des transcriptions et des rapsodies : et il est parti en Allemagne, interrompant sa carrière de concertiste, sans qu'on se soit douté que le chevalier Franz était déjà, allait surtout être, un compositeur de la plus haute tenue, un des grands créateurs de formes du siècle, et l'inspirateur de ce Wagner qui, outre Rhin, donne *Lohengrin* en cette

année même. En Chopin on a surtout aimé la stylisation raffinée de la « romance, » le charme morbide d'un jeu tout de caresse et de nervosité : et on n'a pas compris que derrière la curiosité de ses rythmes slaves il y avait la plus profonde culture classique. Ces deux héros du piano se sont tus : le concert de piano reste livré aux jongleurs et aux troubadours.

L'opéra pompeux et tout entier dévoué aux effets, aux coups de théâtre, aux tutti sensationnels et au « bel canto » suffit à ceux que l'orchestre attire : Giacomo Meyerbeer est le grand ordonnateur de ces cérémonies. Hormis cela, aucune culture sérieuse dans le public. Il a délaissé Mozart et Gluck, il écoute avec un ennui déférent de froides et rares auditions symphoniques de Beethoven, il n'a aucune envie de s'inquiéter de Haendel, de Bach, de la vieille musique italienne et française, et le magnifique mouvement de renaissance néo-beethovenienne entrepris en Allemagne par Schumann lui demeure complètement inconnu. Parlez-lui de Donizetti ou de Rossini, mais vous lui nommerez en vain Monteverde, Palestrina, Rameau ou Lulli, et c'est à peine s'il s'occupera de quelques mélodies de Schubert. Le pianiste polonais et la chanteuse italienne, c'est tout ce qu'on sait de l'étranger. La

symphonie allemande paraît bien rébarbative, le drame lyrique du XVIIIe siècle semble fossile : on ne veut de la musique qu'un plaisir immédiat dont l'interprète célèbre est d'ailleurs l'essentiel. On va entendre le ténor ou la prima donna dans tel ou tel air, un violoniste ou un pianiste font fureur. Voilà, en 1850, l'état de l'opinion française : ou plutôt, il n'y a pas d'opinion, il n'y a que des modes, et il n'existe aucune éducation musicale sérieuse du public.

L'histoire de la musique, sa psychologie, ses données éternelles, son rôle dans la sensibilité et l'idéologie des foules, tout cela est alors lettre morte : la critique musicale se compose soit de chroniqueurs qui reflètent l'opinion de la bonne société, soit d'érudits qui compilent et cataloguent la production musicale antérieure, comme s'il s'agissait de curiosités archéologiques sans liaison possible avec le temps présent. Ils n'essaient même point d'élucider les émotions et les éléments de beauté formelle de l'art passé. Pas plus que ces critiques de bibliothèques n'ont d'action sur le goût, quelques professeurs sévères et figés qui, au Conservatoire, maintiennent les traditions techniques à la lettre, n'en vivifient point l'enseignement par l'esprit, et sont systématiquement

hostiles à toute recherche originale. Quant à ce que nous appelons aujourd'hui le grand public, il n'a cure ni de ces maniérismes de la mode, ni de ces maussaderies de la routine, pour la bonne raison qu'il n'existe pas. Tout se passe dans un petit monde : les concerts sont nombreux, mais le public restreint. Les concerts historiques à bon marché dans de vastes salles sont insoupçonnés : ils ne répondraient à aucun besoin, ou du moins on le croit, et c'est l'éternel malentendu entre le public et les entrepreneurs, l'un prenant ce qu'on lui donne et les autres pensant qu'on ne prendrait pas ce qu'ils tiennent peu à offrir.

Il y a cependant une ardente jeunesse néo-romantique, celle qui suit Berlioz : elle est le noyau de grandes possibilités d'enthousiasme, c'est encore cette jeunesse d'étudiants, de rimeurs, de rapins, que nous retrouvons aux « paradis » actuels de nos grands concerts. Mais à ce moment-là, elle est trop peu nombreuse pour contrebalancer l'opinion de la bourgeoisie élégante, et puis elle ne sait où se former, où s'instruire. Berlioz, en ses frémissants, ironiques et douloureux mémoires, a bien défini cet isolement musical dont il souffrait tant, ayant la sensation d'édifier dans le désert moral des monuments comme la *Damnation de Faust* ou les

Troyens, ou de ne révéler la tendresse exquise de l'*Enfance du Christ* qu'à une élite de délicats. Et pourtant, en Europe centrale, une renaissance se poursuit, des phénomènes considérables et significatifs se produisent, une culture intense se propage, dont les résultats seront immenses, mais il semble qu'en France on n'en veuille rien connaître, et que cette nation, insoucieuse d'être considérée comme nulle au point de vue musical, se contente des agréments superficiels d'un art d'importation ; chant italien ; virtuosité instrumentale venue d'Allemagne ou d'Autriche ; opéra dont le metteur en scène essentiel est un allemand italiano-francisé ; opéra-comique timide et romance fade enfin, restant seuls à représenter la médiocre production nationale. Berlioz, seul, encore et toujours, unique incarnation musicale du romantisme, proteste de notre grandeur possible depuis les derniers musiciens du XVIIIe siècle : mais en 1850 il n'a plus ses grands triomphes du début, ses grands succès de curiosité, ses prestiges de truculence. Ses batailles d'Hernani sont loin. Il est admis avec une certaine déférence et d'acerbes réserves, on reconnaît en lui une force, mais on l'évite, on le délaisse, on court à un amusement qu'il n'offre pas.

LA MUSIQUE SOUS LE SECOND EMPIRE

Cet amusement, l'avènement du régime impérial va le procurer sans restriction, au détriment il est vrai de l'art français presque tout entier : et il ne sera pas exagéré de dire que jamais époque ne fut marquée par un recul plus lamentable de l'opinion et de la production en matière musicale. La peinture et les lettres ont su s'organiser contre le mauvais goût officiel et la frivolité d'une société satisfaite de victoires brillantes, de luxe effréné, de spéculations audacieuses. Sous le second Empire dont la première moitié voyait dépérir le romantisme et fleurir le roman sentimental, le réalisme psychologique de Flaubert et des Goncourt, la critique synthétique de Taine, la poésie profonde de Baudelaire, la poésie ailée ou marmoréenne de Banville, de Leconte de Lisle et des Parnassiens, la peinture caractériste de Courbet et de Millet, la peinture novatrice de Manet et des impression-

nistes, en opposition aux Feydeau, aux Feuillet, aux Charles de Bernard, aux Caro, aux Augier, aux Winterhalter, aux Cabanel, aux Vernet, aux Bouguereau et à tant d'autres, ont renoué des traditions, créé des styles, préparé un avenir large et riche. En musique, rien de pareil ne s'est produit, et ni les poètes, ni les romanciers, ni les peintres, n'ont eu la possibilité de tendre la main aux musiciens comme à des égaux. Tout a cédé à l'invasion de l'opérette.

Le Second Empire, c'est l'apothéose de l'opérette. Certes, nous verrons que l'opéra a continué, qu'il y a même eu quelques essais, auprès de lui, de vraie musique. Mais l'opérette s'est trouvée correspondre exactement à la mentalité de la société qui naissait, de cette bourgeoisie émancipée au lendemain de la courte crise républicaine. Tout ce qui voulait s'exprimer de superficiel, de facile, de sans-gêne, d'aimable, de persifleur, de banal, et même d'un peu bas, dans l'âme de la société néo-impériale, l'a été par la musique « gaie, » par le flon-flon, le refrain, la ritournelle, le couplet, l'intrigue niaise et l'incurable puérilité de ce genre dont, par une coïncidence étrange et peut-être plus profondément curieuse qu'on ne le pense, le prince incontesté, Offenbach, fut un Germain francisé

tout comme le grand fournisseur de l'opera seria.

Je trahirais ma propre pensée en laissant conclure de ce qui précède qu'une musique « gaie » est forcément une musique déchue; rien de plus inexact, et, tout comme la littérature, l'art musical peut compter en ce sens d'authentiques chefs-d'œuvre. Le langage sonore peut se prêter au comique, à la joie, au burlesque, la comédie musicale peut exister le plus légitimement du monde, et deux exemples entre tant d'autres suffiront : le *Don Juan* de Mozart et les *Maîtres-Chanteurs* de Wagner. Mais c'est à la condition essentielle que le comique résulte des effets musicaux eux-mêmes. Un Molière musical serait un grand génie. L'opérette n'a presque jamais soupçonné cette vérité : pauvrement écrite, elle s'est bornée à souligner des indigences du style de chansonnette, les facéties de livrets vaudevillesques. Ayant pour tout critérium esthétique l'air facile à retenir, que tout le monde fredonnera et dont la vente courante enrichira auteurs et marchands, elle s'est placée d'emblée en dehors de l'art, et en bonne justice nous n'en devrions rien dire, si malheureusement nous ne devions constater que ce genre de productions fit longtemps, durant qu'on négligeait un Berlioz, la renommée de la musique française en Europe. Et

de cette renommée fâcheuse nous avons encore à pâtir. La gênante reconnaissance du public étranger, dont l'opérette parisienne avait désopilé la rate, s'est très longtemps refusée à faire place à l'envisagement plus sérieux et autrement honorable d'une école française ne le cédant en valeur technique et en élévation à aucune des écoles modernes existantes. La gloire lucrative de nos amuseurs a créé bien des dénis de justice envers la gloire altière de nos beaux musiciens. A ce grief, il faut adjoindre celui, non moins grave, de la démoralisation artistique du public national. Les opérettes florissantes durant toute la durée du Second Empire ont encouragé la paresse et l'incompétence de la foule, retardé chez elle toute velléité d'éducation, et découragé toute culture classique, même appliquée à la composition d'une véritable comédie musicale. Ce qui frappe le plus en effet chez les compositeurs de cette fâcheuse période, c'est leur faiblesse technique : ils se contentaient vraiment des rudiments de leur métier, et on ne trouve à peu près chez aucun d'entre eux l'intuition des ressources comiques incluses dans les timbres de chaque instrument et dans les combinaisons instrumentales. Cette idée est tout à fait actuelle, les maîtres du XVIIe et du XVIIIe siècle l'avaient entrevue, mais la crise de

musique-bouffe du second Empire ne semble même pas l'avoir soupçonnée.

Cette faiblesse technique est allée grandissant, même chez les compositeurs que préoccupait un idéal un peu plus élevé que celui des faiseurs d'opérettes. On ne la trouvait pas encore chez Boïeldieu, dans la génération précédente : l'auteur de la *Dame Blanche* était réellement un musicien, savant et capable de style. Il était mort en 1834. En 1856 mourait Adolphe Adam, et déjà l'auteur de *Giralda* et du *Chalet* accusait, à l'égard de son aîné, cette déchéance rapide. L'œuvre poursuivie durant la très longue carrière d'Auber atteste l'éducation solide d'un technicien formé à une école sérieuse dans les premières années du siècle. L'auteur de la *Muette de Portici* et de *Haydée*, quelque superficielle que fût son inspiration et malingre son amabilité, était quand même un artiste respectueux de son art. Ce nonagénaire qui avait sept ans lors de la prise de la Bastille et mourut en pleine Année terrible put conduire avec indifférence sa vie de succès faciles au milieu des plus grandes manifestations musicales, de Beethoven à Wagner, sans y participer, mais il demeura toujours un écrivain élégant et expert. On n'en peut dire autant, même avec le plus indulgent éclectisme, des auteurs en

vogue sous Napoléon III. Recueillons quelques exceptions, et paix aux autres! Apprécions comme il sied la jolie inspiration de Victor Massé (né à Lorient en 1822, mort en 1884), auteur gracieusement mélodique des *Noces de Jeannette*, de *Galatée*, de *Paul et Virginie*. Soyons satisfaits de reconnaître le légitime succès de cette gentille piécette qui s'appelle *Les Dragons de Villars* et qui rendit célèbre le Montpelliérain Aimé Maillart (1817-1870). Ce sont là des pierres angulaires de l'opéra-comique français; c'est en écoutant ces œuvres, justificatives de la plus évidente « clarté, » que d'innombrables fiancés de la bonne bourgeoisie se sont confrontés pour la première fois, aux entr'actes, sous l'œil attendri de leurs parents respectifs. N'y mettons qu'à peine de l'ironie : ces œuvrettes, où il y a du talent, de la grâce, une certaine distinction même, sont devenues inséparables de l'histoire des mœurs. C'est du très petit art, mais c'est encore de l'art.

C'en est un beaucoup plus intéressant que celui de Léo Delibes (né à Saint-Germain-du-Val, Sarthe, en 1836, mort en 1891). L'artiste qui devait produire cette délicieuse *Lakmé*, ces deux étincelants ballets de *Sylvia* et de *Coppélia*, n'a pas été grand : mais il a été vivant, séduisant, et bien personnel,

de bonne race musicale lui aussi, assurément averti des grandes œuvres mais trop sage pour guinder sa Muse rieuse et tendre. Ambroise Thomas, né à Metz en 1811, et destiné à prolonger sa vie jusqu'en 1896, eut des ambitions plus hautes. Il entreprit, tout en cultivant l'aimable genre de l'opéra-comique, de se hausser au grand opéra, auprès de Meyerbeer qui, avec l'*Etoile du Nord* et le *Pardon de Ploërmel*, semblait enclin à suivre la route inverse. Ambroise Thomas, en étant tout ensemble l'auteur d'*Hamlet*, celui de *Mignon* et celui du *Caïd*, entre autres œuvres nombreuses, semble avoir embrassé tous les genres : s'il ne les étouffa pas, il ne réussit point à les étreindre. Il y eût fallu du génie, et il n'était qu'un musicien scolastique, fort correct. *Hamlet* n'est pas plus shakespearien que le *Caïd* n'est oriental; *Mignon* reste le meilleur titre de gloire d'Ambroise Thomas, cette œuvre gracieuse et honnête le sauvera de l'oubli, comme un des meilleurs types de musique facile et agréable, parfois même poétique.

En face de l'opérette, une œuvre comme *Mignon* représentait, faute de mieux, presque le grand art. L'opérette se résume dans le renom prestigieux de Jacques Offenbach (né à Cologne en 1819, mort en 1880). Son origine allemande ne l'empêcha pas

d'avoir à foison l'esprit le plus spécifiquement parisien, une ironie destructrice de tout idéal et décomposant toute beauté noble par le scepticisme d'une « blague » inlassable.

Par lui, au lieu de retrouver l'âme et le génie de ce Gluck que révérait Berlioz, cette époque folâtre jugea préférable de les parodier, et quoiqu'il puisse sembler ridicule de se fâcher à propos de bouffonneries, on ne peut s'empêcher, tout en riant, de trouver quelque chose de bas dans *Orphée* ou la *Belle-Hélène*, le pressentiment pénible de la déchéance morale d'une société qu'un atroce destin attendait. La *Grande Duchesse de Gerolstein*, les *Brigands*, *Barbe bleue*, attestent la même volonté de négation : mais ces satires n'offensent rien d'altier, elles ne furent, à leur divulgation, que d'irrévérencieuses critiques d'une cour prompte à s'en amuser. On peut y admirer la dextérité, la verve, et, jusqu'à un certain point même, le don musical de l'auteur, qui apparaît mieux encore dans la *Périchole*. Offenbach était mieux qu'un vaudevilliste et un caricaturiste de la musique, bien que son succès n'ait été dû qu'à ses qualités de parodiste. On trouve beaucoup plus d'intuition du véritable comique musical, dû aux timbres et aux rapports eux-mêmes des instruments, chez Florimond

Rongé, dit Hervé (né à Houdain en 1825, mort en 1892). Lui aussi trouva dans la ridiculisation de l'héroïsme de Guillaume Tell (*L'Œil crevé*), du plus profond des poèmes philosophiques (*Le Petit Faust*), ou de la monarchie (*Chilpéric*), les principaux thèmes de sa fantaisie, étrange, bizarre, inquiétante à force de nervosité crispée, et il mourut fou et pauvre, tandis qu'Offenbach fut toujours sain et aussi habile homme d'affaires que bon courtisan de la mode.

Auprès de ce genre subalterne mais adulé, l'opéra continuait sa carrière pompeuse, et Meyerbeer en était toujours le dieu. L'*Etoile du Nord* est de 1854, l'*Africaine* de 1865, le *Pardon de Ploërmel* de 1869. L'homme que Schumann, dès le lendemain de *Robert le Diable,* avait qualifié d'« écuyer de Franconi, » remplit donc de sa gloire factice tout le Second Empire : écriture adroite, science des coups de théâtre, recherche de l'effet vocal, extériorité violente, tout cela est compensé par la nullité de l'orchestration, l'insouci de toute psychologie, le manque de goût, de profondeur, de substance tragique, le manque surtout de cette sincérité passionnelle dont, malgré bien des gaucheries techniques, la fière inspiration donnait tant de prix aux œuvres parallèles de Verdi. Auprès

du bruyant Giacomo, le classique et sévère Fromental Halévy (né à Paris en 1799, mort en 1862) achevait une carrière de bon musicien capable de sentiment et de style l'ayant prouvé par la *Juive*, *Charles VI* et la *Reine de Chypre*. Il compte fort honorablement en une époque où Meyerbeer et Offenbach imposaient à l'art dramatique comme à l'art comique la même esthétique de facticité.

Ce fut dans ces conditions qu'apparut, d'abord incomprise, puis peu à peu acceptée et enfin saluée par un succès mondial, une œuvre témoignant de tendances infiniment plus nobles, le *Faust* de Charles Gounod (1818-1893). C'est la vraie date musicale de l'époque. Nous pouvons penser que ce commentaire d'un épisode du vaste poème de Gœthe est d'une « francisation » sentimentale très superficielle, qu'il reste fort inférieur aux œuvres réalisées sur le même sujet par Berlioz, Schumann et Liszt, qu'il n'a rien de gœthien. Mais il faut reconnaître, malgré bien des faiblesses, une inspiration tendre et parfois profonde, une dignité, une sincérité qui sacrent en l'auteur un véritable musicien. *Faust* parut révolutionnaire en sa technique, tant on était loin alors de soupçonner ce que la vraie musique doit et peut être. Ce fut l'œuvre

qui prépara les temps nouveaux et disposa un public incompétent à une renaissance du sens musical. Voilà ce que nous ne devons pas oublier. Charles Gounod eut de plus le mérite d'adorer la grande musique, dont Mozart lui représentait l'expression idéale, d'écrire des oratorios, de se passionner pour la symphonie. C'était un croyant et un fervent. Il n'a pas laissé de chef-d'œuvre dans le domaine religieux : ses aspirations dépassaient ses facultés, un certain goût du joli, une certaine afféterie le déparèrent toujours. *Mireille*, *Philémon et Baucis* sont d'heureuses conceptions appropriées à sa nature de second ordre, il n'y a que de bonnes parties dans l'inégal *Roméo et Juliette*, bien inférieur à celui de Berlioz. Mélodiste, n'ayant de génie musical que par la force de son sentiment, Gounod a de plus conquis la célébrité par une foule de romances d'une écriture trop facile, mais toujours émues et gracieuses. Ce n'est pas un grand maître, et il n'a rien innové : mais c'était un artiste aux généreuses visées, et par certains côtés un précurseur, car c'est être précurseur en une telle époque que d'être restaurateur d'un idéal abandonné.

Gounod se plaçait donc à la tête d'un mouvement tendant à redonner de la vie, au-dessus de l'opéra à grand spectacle et de la musique-bouffe.

à un art musical dramatique et symphonique digne de l'ancienne tradition. Ce retour à la tradition, on en sentait le besoin malgré tout. A défaut d'organisation, d'école, en dehors du petit groupe professoral de l'Institut, il y avait des indépendants Le plus doué fut Félicien David (1810-1876) qui attesta des qualités mélodiques très séduisantes dans *Lalla-Roukh*, interprétation du poème de Moore auquel Schumann avait déjà emprunté le livret de son oratorio profane, le *Paradis et la Péri :* le succès de Félicien David fut dû plus encore au *Désert*, symphonie orientale où l'on trouve de la grandeur d'inspiration. On commençait à chercher le moyen de rééduquer le public par des concerts symphoniques. Ce fut Pasdeloup (1819-1887) qui eut le courage de cette tentative, c'est à lui qu'en revint l'honneur. Ce chef d'orchestre excellent, cet apôtre de la grande musique, fonda les premiers concerts populaires à bas prix, y joua tout le répertoire classique, se ruina en montant le *Rienzi* de Wagner, et mourut pauvre et découragé, ayant sacrifié ses ressources et sa santé avec une abnégation superbe qui rendit possible la réussite future de Charles Lamoureux et d'Edouard Colonne et la formation de leur enthousiaste, fidèle et compréhensif public.

La cabale qui, pour des motifs privés autant que par incompréhension artistique, siffla *Tannhauser*, fut un des pires témoignages du goût musical du Second Empire. Il s'acheva dans un grand malaise. Déjà une réaction était présagée par quelques compositeurs dont la renommée naissait, et qui s'appelaient Camille Saint-Saëns (né à Paris en 1835), Ernest Rey, dit Reyer (né à Marseille en 1823), Jules Massenet (né à Saint-Etienne en 1842), Augusta Holmès (née à Paris en 1847, de famille irlandaise), Emile Paladilhe (né à Montpellier en 1844), Théodore Dubois (né à Rosnay en 1837), Georges Bizet (né à Paris en 1838). Les idées évoluaient, les influences allemandes primaient celles de l'italianisme, on se lassait de l'opérette et de l'opéra, on s'inquiétait de la faiblesse de l'enseignement orchestral, le surgissement des nouvelles écoles littéraires et picturales émouvait les jeunes musiciens, on attendait vaguement quelque chose, en musique comme dans tous les domaines de la société. Ce fut la catastrophe qui survint, et l'âme nationale fut changée — et nous aborderons seulement maintenant une période réellement intéressante, riche et belle.

LA RENAISSANCE MUSICALE
DE 1870 à 1885

Ce ne fut pourtant point une révolution qui se produisit : ce fut une transformation lente, indécise, une période préparatoire. A mesure que disparaissaient les producteurs les plus influents de l'ancien régime, et que des hommes hantés de préoccupations nouvelles arrivaient à la maturité et à la notoriété, les idées et les œuvres se modifiaient par la force du temps, mais encore avec timidité. L'un des résultats immanquables de la défaite nationale fut de ramener l'attention vers la musique germanique. Si les haines politiques interdirent, par patriotisme, de s'occuper de Wagner, du moins rien ne s'opposa à ce qu'on en revint à l'œuvre beethovenienne pour lui demander, comme jadis Schumann en 1830, les secrets de la psychologie symphonique. Et plus que par

les œuvres le nouvel état d'âme se manifesta par deux faits : l'étude technique fut considérée de nouveau comme la base indispensable, l'éducation du public par le concert fut poursuivie.

Ces tendances n'empêchèrent aucunement les formes récemment en honneur de survivre et de prospérer. L'opérette connut toujours — et connaîtra toujours — de fructueux triomphes, dont bénéficièrent Edmond Audran, Robert Planquette, Louis Varney, et beaucoup d'autres. L'opéra conserva fièrement son esthétique caduque, ses pompes factices, ses caractères de bruyante superficialité, sa banalité, orchestrale : et à de rares exceptions près il devait les conserver jusqu'en 1890. Mais un grand résultat moral était quand même obtenu, puisqu'on sentait qu'il y avait une autre musique, la vraie, et qu'on pouvait lui faire place.

Au théâtre, la carrière glorieuse de Gounod se prolongea jusqu'en 1893 avec le maintien au répertoire de *Mireille* et de *Faust*. Une première tentative, très hardie, très curieuse, se produisit brusquement, presque au lendemain de nos désastres : elle ne réussit pas à son auteur, qui en mourut de chagrin, sans prévoir certes que bientôt l'injuste verdict du public se transformerait en hommage mondial. Il avait trente-sept ans, lors de sa mort

en 1875, s'appelait Georges Bizet, et avait écrit une belle ouverture, *Patrie*, un joli poème lyrique, *Les Pêcheurs de Perles*, un conte musical intéressant, *La Jolie Fille de Perth*, et une *Suite* pleine de fougue pour l'*Arlésienne* d'Alphonse Daudet, avant de signer cette *Carmen* à jamais célèbre. Très colorée, très intense, très berliozienne, à la fois réaliste et lyrique, pleine de curieuses et confuses presciences, cette œuvre devançait nettement l'époque où elle apparut ; la mort prématurée de l'auteur fit qu'elle constitua une date, importante mais isolée, de la musique française. Bizet n'a point eu d'influence directe : il est en marge du berliozisme.

Quelques musiciens intéressants et considérables à divers titres s'imposèrent au théâtre durant les douze ou quinze années qui allaient suivre. De tous, Camille Saint-Saëns fut celui qui fit en son œuvre la part la plus large à l'art symphonique. Il avait débuté comme pianiste, admiré par Liszt et par Berlioz, et comme pianiste classique, se consacrant non à une virtuosité stérile, mais à l'interprétation toute de style des maîtres du clavier. Sa production orchestrale se poursuivit parallèlement à sa production théâtrale. Erudit, extrêmement intelligent, respectueux des chefs-d'œuvre

du passé, Saint-Saëns offrit l'exemple d'un esprit méthodique, discipliné, doctrinaire, imposant sans cesse sa retenue à un tempérament musical fougueusement spontané, et le restreignant trop peut-être. L'amour du goût, de la distinction, de la clarté harmonieuse, l'emporta sur la tendance aux élans passionnés. Ce sont les qualités dont ce grand musicien n'a cessé d'offrir l'exemple. On lui doit d'avoir emprunté à Liszt et introduit avec succès en France une forme nouvelle, le poème symphonique. Liszt l'avait lui-même empruntée à Berlioz, mais en la portant, par de sages modifications, au plus haut degré de sa perfection spécifique. Quelques-uns de ces poèmes de Liszt avaient été joués à Paris : le public d'alors, décidé à ne voir en Liszt qu'un prodigieux virtuose, avait refusé toute attention à ces essais, et Liszt, appelé à Weimar, avait quitté la France et interrompu sa carrière d'exécutant pour de longues années. Saint-Saëns s'inspira de ce maître, dont il appréciait sagement le génie de compositeur, pour créer *Phaéton*, la *Jeunesse d'Hercule*, le *Rouet d'Omphale*, la *Danse macabre*, qui sont des modèles du genre et obtinrent un très grand succès. C'est également à la mémoire de Franz Liszt que le symphoniste français dédia son chef-d'œuvre, la

vaste et émouvante *Symphonie avec orgue, en ut mineur*.

C'est une des plus belles créations de l'école française, et un des monuments incontestés de notre musique depuis cent ans, entre Berlioz et César Franck. C'est aussi une date, car rien de pareil n'était jusqu'alors prévisible. Cette œuvre est d'une beauté admirable par la science des proportions, la complexité des développements, la variété et la richesse rythmique, l'emploi des timbres, le coloris sombre et ardent, la péroraison éloquente et magistrale confiée à l'intervention de l'orgue.

L'auteur n'a pas retrouvé cette envolée superbe dans ses productions : on lui doit une quantité de mélodies, de pièces symphoniques, de concertos pour piano et orchestre, d'une belle tenue, d'une écriture toujours impeccable, ingénieuse, alerte, témoignant d'une absolue maîtrise technique. A la scène, *Samson et Dalila* a été le chef-d'œuvre de Saint-Saëns, et un chef-d'œuvre justement célèbre : c'est une partition brûlante de vie lyrique. Des autres opéras de Saint-Saëns, *Henri VIII*, *Ascanio*, *Les Barbares*, *Proserpine*, *Déjanire*, *L'Ancêtre*, etc., les mérites sont moindres encore que le talent ne s'y démente point. Ce sont tou-

jours, comme *Samson et Dalila*, des opéras; certes l'orchestration y est autrement savante et complexe, on y trouve autrement de style et de goût qu'en Meyerbeer, et on y constate un sérieux effort pour donner aux personnages une vie psychologique exprimée par la musique même, mais rien de fondamental n'est modifié, le vieux cadre du « spectacle » reste pareil, avec les « airs » détachés, et le principe d'illustration d'une anecdote dans un décor, la musique n'étant qu'un vaste accompagnement et non point l'âme elle-même du drame.

On ne constate rien d'autre dans les opéras de Gounod, dans l'honorable *Patrie* de Paladilhe, et non plus jusqu'à l'apparition du wagnérisme en France, dans les œuvres d'un musicien qui était destiné à une véritable royauté de la scène musicale. Jules Massenet (né à Saint-Etienne en 1842, mort en 1912) sembla hériter de la faveur acquise aux qualités de tendresse de Gounod, tandis que l'art un peu hautain et dogmatique de Saint-Saëns rebutait un peu le public, à l'exception de *Samson*. Lui aussi fut un technicien prestigieux et un musicien fort averti, mais son idéal artistique fut beaucoup moins élevé. Massenet fut possédé par la passion de plaire, elle lui donna à la fois ses

meilleures réussites et ses plus grands défauts. Il fit dans le domaine symphonique de timides et agréables incursions avec les *Scènes alsaciennes* et les *Erinnyes* par exemple. Il tenta même le drame sacré avec l'oratorio de *Marie-Magdeleine :* mais il était né musicien de l'amour profane et, dans toute l'acception favorable et défavorable du terme, musicien de théâtre. D'innombrables mélodies langoureuses lui valurent de rivaliser avec Gounod dans la faveur des salons. A la scène, il donna, avec des fortunes diverses, une longue série d'œuvres variant du grand opéra ambitieux comme le *Mage, Ariane, Bacchus*, à un genre un peu moins relevé, mais pourtant supérieur à l'opéra-comique habituel. Le *Roi de Lahore, Hérodiade*, le *Cid*, *Werther*, *Manon*, *Cendrillon*, *Thaïs*, *Esclarmonde*, le *Jongleur de Notre-Dame*, la *Navarraise*, le *Portrait de Manon* témoignèrent des aptitudes infiniment souples de leur auteur, habile à choisir des thèmes littéraires dont la célébrité était une sûre avant-courrière du succès. Il y a de tout dans cette production, des merveilles comme *Werther* et *Manon*, qu'on qualifiera à bon droit de chefs-d'œuvre, et des médiocrités comme *Thaïs*, *Hérodiade* et la *Navarraise*, celle-ci empruntée, selon l'actualité, à la pire esthétique du « vérisme »

néo-italien. Il ne faut pas demander à Massenet ni grand style, ni profondeur, ni originalité technique, ni vie intérieure de l'orchestre. Il fut invariablement, dans des décors et avec des affabulations antiques ou modernes, un expressif de la sensualité, un poète de la caresse, et ce fut dans le XVIII[e] siècle qu'il trouva ses plus heureuses inspirations, son charme le plus sûr, un peu énervant, maniéré et morbide, mais irrésistible.

Les dons surprenants de Massenet font sincèrement regretter que toute son esthétique ait consisté dans la recherche de l'effet à produire, et toute sa conviction d'artiste dans le désir de conquérir le public. Il a eu des instants de génie, il a eu une sensibilité exquise. Fort adroit, très averti, il s'est assimilé avec prévoyance et souplesse tous les procédés nouveaux. Sa vogue a été immense mais son influence réelle a été nulle. Beaucoup de faiseurs négligeables ont recopié la célèbre « phrase à la Massenet » qui faisait pâmer les belles écouteuses, et en ont orné leurs compositions frelatées, mais aucun musicien n'a trouvé en Massenet un principe et une substance qu'il n'eût lui-même empruntés. Son nom ne restera guère attaché, malgré sa longue carrière comblée d'honneurs où un talent considérable se dépensa, qu'à une certaine façon

irritante et câline de suggérer la volupté par la sonorité. Déjà la majorité de ses opéras « nobles » sont oubliés, on ne se souvient avec raison que des autres, élégiaques, sentimentaux et amoureux, et les romances font sourire par leur afféterie et leur rouerie de procédés. Il n'en reste pas moins l'auteur de *Manon* et de *Werther*, et le troisième acte de *Werther* est d'un grand poète musical : on regrettera donc toujours que l'homme capable de si admirables instants ait placé sa gloire en viager et vu avant tout dans le théâtre une combinaison de fructueuses habiletés.

A cette personnalité séductrice et décevante aucun contraste plus complet ne saurait être offert que celui de l'œuvre d'Ernest Rey, qui germanisa son nom pour sacrifier à la mode, alors que jadis, dans une pareille intention mais par un effet inverse, Meyerbeer s'ornait du prénom italien de Giacomo. Ernest Reyer fut un producteur scrupuleux et lent ; son caractère élevé, volontiers misanthropique et prompt à des boutades aussi redoutées que celles d'Henry Becque auquel il ressemble, lui fit dédaigner l'argent et le succès facile. Ce ne fut certes point sa faute s'il obtint la gloire, il ne la chercha jamais. En sa longue vie exclusivement consacrée au drame lyrique, outre une ou deux

œuvres qui tombèrent à plat, Reyer ne réalisa que deux œuvres, *Sigurd* et *Salammbô.* Encore dut-il les faire créer au théâtre de la Monnaie, à Bruxelles, théâtre que son nom semble prédestiner à essayer au préalable les pièces fabriquées à Paris pour en éprouver la frappe. Mais *Sigurd* et *Salammbô* sont deux œuvres et deux dates également glorieuses pour l'histoire moderne de la musique française. *Sigurd* surtout, par son style et par son sujet, fut comme le prélude de la révélation wagnérienne et l'annonce d'une grande évolution du drame musical. *Sigurd* donna au public français la première idée d'une œuvre lyrique dégagée de la pauvre convention de l'opéra et essayant de rendre à l'orchestre son véritable rôle psychologique. Les facultés symphoniques de Reyer étaient moindres pourtant que celles de ses émules : il semble inhabile et lourd auprès de la science élégante de Saint-Saëns, de l'inspiration ingénue et libre de Gounod, de la virtuosité éblouissante de Massenet. Mais il était sincère, son souci du style sobre n'excluait jamais les conseils du cœur, et il y avait en lui la puissance d'un véritable musicien tragique. Son beau sentiment mélodique le relie à la noble tradition du classicisme.

Deux autres musiciens considérables se placèrent

au premier rang, à la même époque, mais leur bel effort ne fut récompensé que par la plus injuste, la plus obstinée malechance. Emmanuel Chabrier (né à Ambert en 1841, mort en 1894) fut un éblouissant coloriste de l'orchestre, et témoigna d'un tempérament superbe. Ses œuvres théâtrales, dont le *Roi malgré lui* tomba à plat, dont *Briséïs* resta inachevée, dont *Gwendoline* n'obtint qu'un succès tardif, ne lui valurent aucune compensation : et de ses œuvres symphoniques une seule, la truculente rapsodie *Espana*, connut la grande vogue. Pour le public, le grand artiste qu'était Chabrier resta uniquement l'auteur d'*Espana*, et il disparut précocement, usé par les chagrins, léguant à l'avenir un remords et le soin d'une réparation qui s'impose. Edouard Lalo (né à Lille en 1823, mort en 1892) n'eut guère plus à se louer de son destin. On lui doit un chef-d'œuvre, *Le Roi d'Ys*, l'exquis ballet de *Namouna*, une *Rapsodie norvégienne* admirable, la subtile partition de *Fiesque*, des concertos et des œuvres symphoniques de premier ordre. C'était un grand artiste, plein de style et de passion. Il dut pourtant attendre vingt années la représentation du *Roi d'Ys*, dont nombre de hardiesses et de nouveautés anti-wagnériennes parurent alors (1887) dues à l'influence de Wagner. Malgré cette

trahison du temps et du sort, l'œuvre produisit pourtant une sensation profonde : et elle mérite, elle aussi, d'être considérée comme une des grandes dates de l'évolution musicale française. Depuis la mort de Lalo, sa renommée posthume n'a cessé d'être fortifiée par des exécutions de plus en plus fréquentes de ses compositions orchestrales dans les concerts[1].

Avec *Samson et Dalila*, *Sigurd* et le *Roi d'Ys* surtout, le drame musical était fondé en France, et une ère nouvelle était décidément ouverte. Les concerts dominicaux secondaient enfin cette évolution. Après ceux de Pasdeloup, s'étaient créées deux entreprises qui sont encore essentielles à la vie musicale de Paris : elles étaient dirigées par deux magnifiques chefs d'orchestre, Charles Lamoureux et Edouard Colonne. Animés du désir d'initier la foule, tous deux pleins d'intelligence et de zèle, ces fervents musiciens inscrivaient enfin régulièrement à leurs programmes le cycle des grandes œuvres classiques, et, tout en restant forcés de faire la part des virtuoses et des œuvres superficielles, ils s'in-

1. Augusta Holmès, malgré la tardive représentation de son opéra *La Montagne Noire*, et l'apparition aux concerts de nobles poèmes symphoniques comme *Irlande*, partagea cette malechance.

géniaient à conduire le public, par une éducation raisonnée, à restreindre lui-même cette part. Deux salles offertes depuis le début du siècle aux amateurs de musique de chambre par les deux grandes maisons de pianos Erard et Pleyel, accueillaient plus que jamais des œuvres de choix. Peu à peu la musique cessait d'être un régal d'initiés ou la distraction banale d'une foule incompétente pour devenir un besoin et même un culte. Mais malgré les œuvres et les efforts, l'incertitude et l'incohérence régnaient, les goûts étaient disparates, on manquait de discipline : la culture générale, très honorable auprès de celle du Second Empire, était encore pauvre. Ce fut alors que se produisit une crise qui devait troubler profondément les techniciens et le public, augmenter la confusion, mais aussi, après une période très difficile, forcer les artistes à prendre parti, faire naître des personnalités, déterminer toute une orientation nouvelle.

Cette crise, ce fut le wagnérisme.

LA RÉVÉLATION WAGNÉRIENNE

Wagner était mort à Venise en 1883, illustre en Europe centrale, absolument exclus de la France. L'Empire avait chuté *Tannhauser*, l'insuccès total de *Rienzi* avait ruiné Pasdeloup : l'attitude anti-française de Wagner en 1870 avait même interdit l'examen de son œuvre. Cependant l'élite la connaissait, et malgré les fureurs chauvines un certain nombre d'amateurs allaient assister chaque année aux représentations de Bayreuth et en revenaient enthousiasmés. Ils rencontraient là des mélomanes de tous pays qui célébraient le culte du maître : une bibliographie sans cesse augmentée les renseignait sur la genèse et l'esthétique du drame wagnérien dont Liszt, avant que le roi Louis II de Bavière en assurât matériellement le triomphe, avait été l'apôtre inlassable. On se doutait bien de l'existence d'une force colossale, et les musiciens s'enquéraient discrètement de la technique wagné-

rienne. La mort du maître n'amena pourtant point l'apaisement de l'opinion qui ne voulait voir en lui qu'un « Prussien » haïssable. Ce fut Charles Lamoureux qui eut le courage d'inscrire à ses programmes dominicaux des fragments symphoniques du génie qu'il connaissait et admirait passionnément, et nous n'avons pas perdu le souvenir des tumultueuses auditions qu'il donna. Il y était obligé — ses programmes d'alors l'attestent par une note significative — de prier les anti-wagnériens de laisser écouter la musique détestée par l'autre fraction du public, qui s'engageait en retour à ne la jamais bisser !

Ce fut un tapage plus violent encore lorsque Lamoureux, persévérant introducteur du wagnérisme, organisa une représentation de *Lohengrin* dégénérée en bataille, à l'Eden-Théâtre en 1887. Si les griefs patriotiques commencèrent à perdre un peu de leur véhémence, Wagner eut à subir une seconde lutte posthume : on admettait à la rigueur son droit à être examiné, mais on lui déniait tout génie musical et on le déclarait incompréhensible, cacophonique, laid, ennuyeux. Après sa personne on attaquait son art. Tous les lieux communs dont l'ensemble s'abrite derrière la théorie de la « clarté française » lui furent appliqués : les commentaires

les plus étranges travestirent son œuvre et ses intentions, ce fut une levée de boucliers de la « musique facile, » et rien, dans l'éternelle histoire des débuts du génie, n'apparaîtra plus surprenant que la lecture des critiques de cette époque et sa comparaison avec les apologies signées dix ans plus tard des mêmes noms. L'opinion resta longtemps divisée : cependant la minorité fut tenace et l'œuvre s'imposa. De 1887 à 1909, de la tempête déchaînée contre Lamoureux à la représentation délirante d'enthousiasme de l'*Or du Rhin* à l'Opéra, clôturant le cycle de la Tétralogie, l'histoire de la lutte wagnérienne a été une des plus curieuses et des plus ardentes qui se soient jamais vues, et une des preuves les plus flagrantes du caprice de l'opinion publique. Mais dès la représentation de la *Valkyrie* l'exécration s'était changée en adoration.

Les musiciens n'avaient pas attendu ces combats, l'apostolat de Lamoureux, la réaction de la presse et du public, pour bien envisager l'immense importance des œuvres et des théories de Wagner, et voir dans leur révélation le fait musical le plus considérable qui se fût produit depuis Beethoven. Ils l'évaluaient soit pour y être hostiles, comme Gounod et Saint-Saëns défendant le classicisme de Mozart ou de Gluck, soit pour l'admirer et le subir.

Il y avait du wagnérisme en Chabrier, en Lalo, en Reyer, et dès *Esclarmonde* Massenet utilisait certains procédés wagnériens, à la fois pour devancer la mode et par l'intelligence des avantages que ces procédés pouvaient apporter sur la scène lyrique. A mesure que les auditions de concerts familiarisaient les oreilles avec des harmonies d'abord jugées inadmissibles, on découvrait derrière l'œuvre elle-même, immense, un système plus vaste encore, à la fois musical, poétique et philosophique, un essai grandiose de fusion des arts faisant de son auteur un merveilleux excitateur intellectuel.

L'intervention de l'œuvre et des idées de Wagner posait en effet en France le problème qu'elle avait déjà posé en Allemagne. Il ne s'agissait pas simplement de l'inscription d'un nouveau nom célèbre au tableau d'honneur des musiciens. Il s'agissait d'une révolution théorique et effective dans laquelle il était impossible de ne pas prendre parti. Il y avait la musique avant Wagner et la musique depuis Wagner.

La révolution wagnérienne était à la fois technique et idéologique. Elle modifiait radicalement la symphonie par le principe de la *polyphonie*, et l'opéra par le principe du *drame lyrique*. Et c'est pourquoi il était impossible de ne pas s'en déclarer

l'adhérent enthousiaste ou l'adversaire irréductible. Les deux modifications s'unissaient d'ailleurs. L'ancien opéra était vigoureusement condamné en sa conception et en ses détails d'exécution par la théorie wagnérienne et ses applications. Cette théorie, je l'ai déjà exposée dans les chapitres relatifs à la musique allemande. Il me faut pourtant y revenir, sommairement, pour faire comprendre en quoi la mentalité française en fut spécifiquement affectée.

Le drame wagnérien se présentait comme une œuvre d'art unitaire, dont le fondement esthétique devait être cherché dans la collaboration des diverses formes d'art à une seule et même donnée. Décors, musique, poème, tout cela était employé par l'opéra, mais avec disproportion. Le poème y était un vulgaire livret, pitoyablement rimé par des versificateurs quelconques dont on n'écoutait même pas le texte, et ce livret n'était qu'un développement d'une anecdote mélodramatique tout extérieure, uniquement présentée pour fournir des effets et des coups de théâtre, et n'ayant jamais le souci de donner une vie psychologique vraiment profonde et caractéristique aux fantoches qui s'agitaient sur la scène. Or, le drame wagnérien exigeait au contraire que le livret fût un très beau poème

aux nobles paroles, conciliant les éléments émotifs de la passion humaine et les éléments allégoriques d'un symbolisme ne reculant pas devant l'expression la plus intense des idées générales, des conceptions philosophiques. Le poème avait autant d'importance que la musique.

Cette musique, l'opéra n'en avait jamais fait qu'un accompagnement servant à rehausser l'intérêt de l'anecdote qui se jouait, par le vacarme ou l'agrément des sonorités agissant sur les nerfs du spectateur. Depuis la tragédie musicale de Gluck et les œuvres scéniques de Beethoven, à de rares exceptions près (Weber, Berlioz, Schumann), on avait absolument perdu de vue le rôle psychologique de l'orchestre : au chant seul revenait la mission de transposer dans l'émotion sonore la substance du poème, l'explication des idées et des sentiments. Un piano d'accompagnement eût suffi, le sens intime du spectacle n'en eût point été changé. Les marches, les tuttis, les diverses interventions symphoniques se succédaient sans autre raison que de renforcer le prestige des décors, des costumes et des voix. Le chanteur était un génie et le musicien d'orchestre un pauvre comparse. L'art wagnérien renversa totalement la situation. Wagner juxtaposa l'audition symphonique au spectacle en confiant à

l'orchestre le soin d'exprimer *musicalement avant tout* le pathétique des situations, l'âme des personnages dont les interprètes, au plan supérieur de la scène, réalisaient matériellement les gestes plastiques. L'orchestre répéta, commenta, élargit la psychologie exprimée par leur chant en la reliant à l'émotion de la nature où ils apparaissaient, et ils eurent une *seconde vie orchestrale* agrandissant leurs individualités. Cette seconde vie fut signifiée par le procédé du *leitmotiv*, ou motif représentant l'idée générale que chacun d'eux incarnait, lequel motif reparut à l'orchestre chaque fois que, présent ou absent, il était question de l'un d'eux : et sur ces figures sonores se construisit la symphonie représentant réellement la substance psychologique de la fable. Il s'ensuivit que le chanteur cessa d'être le roi de la scène pour n'être plus qu'un instrument dans l'orchestration, tantôt soliste tantôt rentrant dans l'ensemble, et jouant de la voix humaine comme le violoniste ou le hautboïste de leur hautbois ou de leur violon. Jamais plus le chanteur n'intervint capitalement et en soi-même, à titre seul de virtuose.

C'était heurter violemment les virtuoses et le public. Le chanteur était devenu un tyran, s'exhibant sans vergogne, étalant un faux art compliqué

de fioritures aussi détestables que les cadences et les variations ajoutées aux œuvres de musique de chambre par les pianistes et violonistes de concerts : et le public avait pris l'habitude déplorable de ne voir dans l'opéra que « les airs détachés » sans prendre souci de l'action elle-même. La vanité des chanteurs, que Wagner détestait et qui l'exécrèrent, se hâta de proclamer qu'une telle conception détruisait le noble art de la voix. En réalité elle ne détruisait que la routine. Wagner exigeait de la voix humaine dans le drame un rôle tout différent mais non moins important, et surtout il exigeait que l'acteur lyrique fût un acteur intelligent, capable de comprendre profondément le drame, de faire abnégation de sa personne et ses succès faciles, de se fondre dans l'âme générale de l'œuvre, de renoncer à tout cabotinage. Le personnage ne devait plus sortir du tableau. Soixante ou quatre-vingts années d'habitudes contraires, de préciosité ou d'emphase à l'italienne, avaient trop gâté les chanteurs pour qu'une si radicale et si dure révolution ne les exaspérât pas, et ils furent en effet les pires ennemis du wagnérisme et les plus acharnés à dénoncer la « cacophonie. » Mais du même coup les musiciens d'orchestre se virent secoués de leur torpeur par un auteur qui exigeait brusquement

d'eux une science musicale, une participation dramatique infiniment plus sérieuses que la bonne vieille routine d'accompagnement des quatuors, ariosos, cavatines et marches tonitruantes de l'ancien opéra. En somme, Wagner demandait à tous, public, solistes, musiciens, un effort général d'intelligence et de travail, une coopération à l'œuvre, qui requéraient la foi et excluaient la paresse. Cet appel à l'élévation de tous engendra le grief de la « difficulté. » On déclara Wagner injouable, on l'accusa de surmener ses interprètes, de hérisser ses partitions de difficultés exaspérantes. En réalité, auprès de la facile musique meyerbeerienne ou du bon opéra-comique d'antan, ces partitions apparaissaient savantes et complexes, mais pas plus que celles de Beethoven ou de Berlioz, cent fois déclarées inexécutables. Elles avaient — et tout le monde a fini par en convenir — la santé de la logique. Wagner se servait de toutes les possibilités orchestrales. Mais il était en fait plus simple que la musique qu'on lui opposait, car on ne trouvait sous sa plume aucune des fioritures, des joliesses, des « traditions de chanteurs » dont les œuvres étaient de plus en plus encombrées jusqu'au travestissement. Il n'y avait dans les complexités de Wagner rien qui n'eût sa justification,

et qui, tant la composition était forte, ne se rapportât au drame tout entier.

L'œuvre ainsi conçue dans sa mutualité musico-poétique apparaissait si fortement unitaire qu'on ne pouvait lui supposer deux auteurs : Wagner voulait, en prêchant d'exemple, que le musicien fît son poème, ou le poète sa musique, et communiât sous les deux espèces. Il voulait aussi que l'auteur s'occupât lui-même de son décor, de sa mise en scène : en un mot, qu'il fût l'Artiste connaissant, variant et combinant les diverses expressions d'art pour un but unique. L'œuvre scénique ainsi engendrée ne pouvait plus être, comme l'opéra, la distraction d'une soirée, un *plaisir*. Elle devenait la forme suprême, la messe d'art, une révélation esthétique. Elle devait englober, par le caractère légendaire, par une sorte de nationalisme mythique, toutes les manifestations intellectuelles, toutes les ferveurs artistiques, philosophiques et mystiques. Elle mettait l'orchestre, c'est-à-dire le plus puissant moyen de provoquer l'émotion collective et de subjuguer les sensibilités humaines, au service du Drame auguste et délaissé. Le tréteau devenait un temple, la distraction un culte.

Conception de génie, accessible au seul génie certes en sa totalité! A un tel idéal de poète-

musicien, épique et lyrique, il apportait les dons d'un homme de théâtre ayant débuté par de vigoureux opéras, et ayant su, par une longue et pénible pratique, se garder d'oublier les exigences matérielles de la scène : les dons, aussi, d'un symphoniste splendide ayant médité sur son art et compris tout ce que Beethoven, en ses dernières œuvres, avait indiqué pour l'avenir. La *polyphonie* de Wagner était le résultat de la volonté de conserver à chacun des instruments sa vie propre dans l'ensemble, et d'en extraire la quantité maxima de richesses tonales en les délivrant de l'unisson, en multipliant les combinaisons de leurs timbres et les rapports de leurs émissions simultanées, en substituant au principe unitaire de la *mélodie accompagnée* le principe de l'*harmonie multiple* juxtaposant une série de mélodies parallèles, concertées pour un but final, mais indépendantes les unes des autres. Ainsi, en peinture, l'art impressionniste, déjà en germe dans Watteau et Delacroix comme Wagner l'est en Beethoven, a-t-il substitué au « ton entier » la polychromie vibrante d'une foule de tons fragmentés dont l'ensemble impose aux yeux la sensation d'une coloration unie, en réalité faite du parallélisme de touches multicolores, comme le démontre l'analyse de la lumière elle-même.

L'harmonie polyphonique de Wagner était une « lumière musicale » composée de toutes les nuances instrumentales, et ne revenant à la symphonie que par la synthèse de ces nuances associées mais distinctes : et le leitmotiv, représentatif d'un individu porteur d'une idée, entrelaçait dans cette polyphonie son armature secrète comme la trame de corde sous la laine d'une tapisserie. Enfin, le poème lui-même, pour s'associer à cette vitalité souple et incessamment changeante de l'orchestration, devait innover un vers polymorphe d'une nature particulière.

On peut conjecturer aisément combien un si vaste système devait émouvoir les esprits et provoquer des discussions passionnées. Rien de pareil n'avait été proposé au monde depuis Beethoven, et encore l'idéal d'art formulé dans son œuvre suprême, la Neuvième Symphonie, reste-t-il encore maintenant isolé dans une sublimité qui a découragé tout continuateur. L'orgueilleux génie de Wagner prenait la musique sur ses ailes et, d'un élan, l'emportait vers des cimes qu'on n'avait plus rêvées pour elle : il dépassait même ce qu'on eût cru, en mêlant si bien la musique et la poésie qu'il en faisait un art nouveau, un art de fusion idéologique et plastique, une manifestation de l'Esprit au-dessus

de tous les procédés. Et cependant ce n'était point là l'hypothèse abstraite d'un théoricien mystique, les œuvres existaient, démonstratives et viables. Personne ne se présenta qui se crût de taille à ressusciter l'homme prodigieux de Bayreuth : mais tous les artistes se passionnèrent pour son œuvre et commencèrent à glaner des vérités dans ce champ immensément ouvert.

La vérité qui apparut la plus évidente et la plus immédiatement accessible, ce fut l'emploi de la polyphonie. Toute l'orchestration contemporaine s'en ressentit et se modifia : les résultats étaient trop merveilleux pour qu'on hésitât, et le wagnérisme refit, contre les principes de conservatoires, toute l'éducation des symphonistes. Une autre conséquence, dont je n'aurai qu'un mot à dire puisqu'elle concerne le domaine littéraire, fut la création d'un *vers libre* par la génération des poètes symbolistes entre 1885 et 1890 : on peut dire que le symbolisme et le vers libre, qui devait aboutir à la réfection totale du vieux « livret d'opéra » furent des résultats directs du wagnérisme dont l'esthétique idéaliste apporta le plus grand encouragement à de jeunes hommes las du roman naturaliste, hantés de légendes et de suggestions philosophiques. Wagner fut leur dieu.

Une troisième conséquence — et la plus attendue — ce fut la déchéance de l'opéra. On en aperçut enfin toute la creuse facticité. Des héros et héroïnes dignes des plus admirables et des plus profondes créations de Shakespeare, de Racine, ou des Grecs, reprenaient possession de la scène : auprès de Tristan, de Lohengrin, de Wotan, de Siegfried, de Parsifal, d'Isolde, de Brünnhilde, d'Elisabeth, qu'étaient les fantoches des *Huguenots*, de l'*Africaine*, de *Rigoletto* ou de la *Favorite?* Il y avait un théâtre héroïque et lyrique français à refaire, avec une écriture orchestrale nouvelle, des chanteurs nouveaux, des thèmes enfin altiers et profonds. Seulement, l'œuvre de Wagner apparut aussi décourageante que féconde et excitatrice. En portant à un tel degré de perfection la dramaturgie lyrique, l'auteur génial de la *Tétralogie* semblait ne rien laisser à faire après lui. Comprendre sa conception, c'était s'interdire le ridicule et la vanité de l'ancien opéra ; l'admettre c'était se résigner à l'imitation avec des moyens moins puissants ; trouver quelque chose de nouveau semblait impossible. Tout pâlissait auprès de Wagner : il obstruait l'avenir musical comme Victor Hugo avait obstrué l'avenir poétique.

Il s'éleva donc un grand malaise parmi les

musiciens qui souhaitaient être sincères et personnels : le wagnérisme était simple à la condition qu'on eût du génie comme son inventeur. Les habiles se bornèrent donc à utiliser des procédés symphoniques, et à mettre à la mode des sujets allégoriques dont *Sigurd* avait fourni un premier exemple. Les autres furent fort péniblement embarrassés par leurs scrupules.

Ce fut alors que se produisit une intervention assez comparable à celle qui s'était produite en poésie. Tandis que les poètes s'attachaient stérilement à la redite impersonnelle des formes épiques et lyriques de Hugo, la révélation de la poésie intimiste et mystique de Paul Verlaine entraînait les poètes vraiment personnels dans les directions d'un art tout dissemblable, et ils renonçaient à la grande lyre et à la trompette formidable pour reprendre le violon et la flûte. Un homme jusqu'alors inconnu, et n'ayant d'ascendant moral que sur quelques jeunes gens, sut pourtant leur faire comprendre comment il fallait, tout en admirant Wagner, esquiver le périlleux dilemme de le recopier ou de ne rien produire. Il sut leur montrer que Wagner précipitait abusivement l'art musical proprement dit dans la poésie philosophico-symbolique et qu'il y avait lieu de

résister à cet entraînement qui fixait uniquement sur la scène l'attention et l'anxiété des esprits. Il sut parler de la tradition de la *musique pure*, et opposer à la scène cette autre scène plus vraiment musicale, le concert. Cet homme fut César Franck.

Il était né à Liège en 1822, d'une vieille famille wallonne, était venu habiter Paris en 1837, avait obtenu des prix de fugue et d'orgue, avait donné des concerts, puis des leçons, s'était marié en 1848, et avait dès lors mené une existence terne et pénible de pauvre professeur de pensionnats, n'ayant pour composer que deux heures par jour, de cinq heures et demie à sept heures et demie du matin. Ses compositions se poursuivirent sans que nul les remarquât. Organiste à Notre-Dame-de-Lorette, puis à Sainte-Clotilde, où il resta jusqu'à sa mort, nommé on ne sait par quel hasard professeur d'orgue au Conservatoire, Franck écrivit lentement, scrupuleusement, les *Béatitudes*, vaste oratorio, *Rédemption* (les deux de 1869 à 1879), *Rédemption* donnée aux concerts Colonne en 1873; les *Eolides*, donnés par les concerts Lamoureux en 1876; une *Symphonie*, donnée en 1880 au Conservatoire; *Psyché;* un *Quatuor*, un *Quintette*, une *Sonate pour piano et violon*, trois *Chorals d'orgue*, dans les dernières années de sa vie. Il

mourut en 1890. Ni sous l'Empire ni sous la République on ne sembla soupçonner son existence artistique : son premier succès, lors de l'audition du *Quatuor*, date de six mois avant sa mort, et si les deux grands virtuoses Pugno et Ysaye s'emparèrent de la *Sonate* pour la faire acclamer dans leurs tournées mondiales, du moins Franck n'eut-il pas la joie de voir fêter cette œuvre à Paris. A ses œuvres de musique de chambre ou à ses œuvres symphoniques il faut ajouter deux essais scéniques, *Hulda* et *Ghisèle*, qui restèrent injoués. A ses obsèques nul personnage officiel ne figura, quoiqu'il eût été professeur au Conservatoire et décoré comme tel, non comme musicien, en 1863. Tout semblait donc conspirer à faire de César Franck un oublié : et cependant, quatorze ans après sa mort, le monde officiel et musical entier inaugurait pompeusement sa statue devant cette église Sainte-Clotilde où il avait si longtemps révélé ses géniales improvisations. Il n'existe pas de plus ironique témoignage de ce repentir posthume qu'on appelle la gloire, et qui salue le mort qu'il dédaignait vivant.

Franck avait été l'un des fondateurs, au lendemain de 1871, de la Société Nationale de musique. Il groupait autour de lui un certain nombre

d'élèves, dont le plus ancien et le plus remarquable fut Vincent d'Indy : ses conseils, la noblesse de son caractère et de sa vie, qui fut celle d'un croyant et d'un artiste intègre, le firent adorer de ses disciples, et son influence s'exerça aussi efficace que secrète, comme celle de Stéphane Mallarmé sur les poètes, à la même époque et pour les mêmes raisons morales. L'œuvre de Franck fait de lui un des plus grands musiciens de son siècle : la mysticité idéale, l'effusion tendre et fervente de ses compositions religieuses l'ont fait appeler à bon droit « un Fra Angelico musical, » et c'était en effet un Primitif, mais avec toutes les ressources de la technique à la fois la plus classique et la plus novatrice. Quant à la *Sonate*, au *Quintette*, au *Quatuor*, aux *Variations symphoniques*, le nom de grands chefs-d'œuvre est le seul qui leur convienne, et on peut considérer les *Chorals* comme les plus belles œuvres d'orgue écrites depuis Bach, les *Béatitudes* comme un des plus beaux monuments de la musique religieuse, se référant aux oratorios de Bach et de Haendel et s'y égalant, à l'heure même où le succès allait à des œuvres comme la *Mors et Vita* de Gounod ou la *Marie-Magdeleine* de Massenet, d'une valeur infiniment moindre.

L'œuvre de Franck, ajoutant de nouvelles merveilles à la symphonie et à la musique de chambre, fut donc un exemple puissamment militant en faveur de la « musique pure. » Admirant et comprenant Wagner mieux que personne, il eut pourtant la sagesse de garder ses jeunes amis de cette totalisation de la musique dans le théâtre, et de leur proposer, au lieu de l'imitation de Wagner, un programme plus efficace et plus beau, le renouement de la tradition des maîtres, l'éducation sérieuse du public, la remise en honneur de la symphonie, temps d'arrêt utile jusqu'à ce que du moins les vraies vocations scéniques, s'il en existait, eussent eu le temps de se bien dessiner et de se libérer de l'emprise wagnérienne, au lieu de se gaspiller précipitamment dans une crise où il était trop difficile d'être personnelles. C'était la sagesse même, et on peut dire que Franck fut le véritable réorganisateur du très beau mouvement qui n'a cessé de se développer de 1890 à nos jours.

Ses élèves et amis furent donc avant tout des symphonistes, et si plusieurs d'entre eux ont composé des œuvres dramatiques, c'est pourtant dans le domaine du concert qu'ils ont surtout marqué leur place. Il fut un temps où le titre d'élève de Franck était peu recherché, et bien des musiciens

lui demandèrent furtivement des conseils en se défendant de le connaître lorsqu'ils se trouvaient en présence de compositeurs d'opéras ou de professeurs académiques, qui tenaient Franck, « le père Franck, » pour un vieux fou sans valeur. Mais plus tard, après le revirement de l'opinion, beaucoup se vantèrent indûment d'avoir été les élèves du maître disparu. On peut considérer comme élèves directs ou amis et familiers de Franck : Alexis de Castillon, mort prématurément, auteur ardent et personnel de quatuors, de sonates et de mélodies très expressives ; le grand organiste Alexandre Guilmant et ses dignes émules Henri Dallier et Charles Tournemire ; les violonistes Eugène Ysaye et Armand Parent ; les compositeurs et chefs d'orchestre Georges Marty et Gabriel Pierné ; ce dernier auteur, entre autres œuvres, d'un remarquable oratorio sur *Saint François d'Assise* et d'une légende pour orchestre, soli et chœurs, *La Croisade des Enfants ;* Augusta Holmès ; Paul Vidal, chef d'orchestre et auteur d'estimables opéras encore inspirés de la vieille formule et pourtant délicats ; Albéric Magnard, symphoniste savant, auteur de *Bérénice ;* Henri Duparc, esthéticien raffiné, ayant très peu produit (la ballade de *Lénore* pour orchestre et quelques mélodies), mais avec une

émouvante perfection; Emmanuel Chabrier; le symphoniste breton Guy Ropartz, auteur d'un drame, *Le Pays;* Gustave Bret, savant directeur de la *Société Bach;* Gabriel Fauré, que nous retrouverons en nous occupant du « lied français ; » et enfin les disciples les plus fidèles, ceux qu'on a appelés avec le plus de raison « les franckistes, » c'est-à-dire Vincent d'Indy, Ernest Chausson, Charles Bordes, Pierre de Bréville. L'ensemble a constitué une véritable école libre et le seul groupement homogène de musiciens qui ait existé en France depuis 1890, en dehors des fournisseurs plus ou moins réputés des scènes officielles.

Le talent de Pierre de Bréville, auteur de pièces symphoniques, d'un drame lyrique, *Eros vainqueur*, ne dépasse pas la délicatesse ingénieuse. Il en va tout autrement d'Ernest Chausson, mort par accident au moment où son beau talent allait donner toute sa mesure (mort en 1898). Ernest Chausson a composé un drame lyrique, *Le Roi Artus*, qu'on a joué à la Monnaie de Bruxelles après sa mort, et où l'influence tyrannique de Wagner se sent trop. Mais on lui doit une *Symphonie*, un *Quatuor*, un *Poème pour violon et orchestre*, qui sont des œuvres admirables, et une série de mélodies de la plus grande beauté dont une surtout, *La Chanson perpétuelle*, est un chef-

d'œuvre. C'était un très noble caractère et un véritable inspiré chez qui la grande science technique ne restreignit jamais la spontanéité fervente du sentiment. La musique moderne n'a pas compté de personnalité plus intéressante.

Vincent d'Indy a conquis lentement et sûrement une renommée européenne et la plus belle situation morale en France par la probité de son labeur. Son œuvre est très considérable, et s'est développée harmonieusement. Elle comporte de vastes œuvres comme le *Chant de la Cloche*, légende lyrique pour orchestre, soli et chœurs; la trilogie symphonique de *Wallenstein;* les deux drames lyriques *Fervaal* et l'*Etranger;* la suite symphonique sur *Istar;* le poème symphonique *Sauge fleurie;* la *Symphonie sur un thème montagnard français*, des *Tableaux de voyage* pour piano, des symphonies, des quatuors, des sonates complètent cette production. *Fervaal*, qui fut créé à la Monnaie de Bruxelles, est une magnifique partition de la plus noble tenue et de la plus savante écriture, où l'influence wagnérienne apparaît trop visible, ainsi que dans l'*Etranger* dont le sujet symbolique rappelle avec insistance le *Vaisseau-Fantôme*. En dehors de ces deux incursions au théâtre, il faut considérer Vincent d'Indy comme le plus remarquable « tenant »

de la musique pure qui se puisse trouver dans l'école française depuis Franck. Noblesse et science, ce sont bien les deux qualités de ce musicien glorieux, très intègre, très altier, capable de passion, de puissance, mais avant tout classique et épris de style, d'architecture musicale et de sévère pureté de la technique. On a pu lui reprocher du rigorisme et de la froideur, regretter que la rigidité théorique de son esprit et de son caractère imposât trop souvent un frein à sa très réelle inspiration; mais le respect est unanime devant sa belle carrière, et le musicien de *Wallenstein*, de certaines parties de *Fervaal* et de certaines symphonies est assuré d'avoir fait de quoi se survivre.

L'érudition, la discipline, le besoin de méthode et d'ordre de Vincent d'Indy, sa foi enfin (car il est croyant bien que n'ayant point écrit de musique religieuse), l'ont engagé à poursuivre parallèlement à ses compositions une carrière professorale à laquelle il s'est donné de plus en plus. Il a donc exercé sur la génération actuelle une très sérieuse influence, et il l'a affirmée encore en fondant vers 1898 la *Schola Cantorum*, sorte de conservatoire libre opposé à l'enseignement officiel, en collaboration avec Charles Bordes. Celui-ci avait brillamment débuté par des mélodies fougueuses et

quelques œuvres de piano qui annonçaient un beau compositeur. Mais il renonça à créer pour se consacrer tout entier, avec un zèle admirable et une véritable ferveur apostolique, à cette œuvre de la *Schola Cantorum*, qui fut destinée à former des instrumentistes et des chanteurs, à instaurer l'éducation intellectuelle et morale des musiciens nouveaux. La foi de Vincent d'Indy et de Charles Bordes, qui fut l'organisateur infatigable de cette entreprise privée, fondée sans ressources, mal vue, privée de subventions, continuée par miracle, en fit une sorte de communauté lyrique. Une des tâches les plus utiles que se proposa Bordes fut de déchiffrer, de mettre au net et de publier une immense quantité d'œuvres anciennes absolument oubliées. D'abord fondateur de la célèbre société des Chanteurs de Saint-Gervais, phalange admirable qui rendit au chant religieux toute son antique pureté, Charles Bordes fut conduit à ressusciter la vieille musique française des XVIe et XVIIe siècles, à l'éditer, à en donner des auditions, puis à remettre au jour les manuscrits de la musique italienne du XVIIe siècle, puis à révéler au public étonné une quantité d'œuvres de toute sorte en des concerts de clavecin et d'instruments anciens. Ainsi, par son labeur de bénédictin, auquel il ajouta la fondation

de succursales de la *Schola* en province et d'incessantes tournées de concerts historiques, ce magnifique artiste, pauvre et désintéressé, ayant vraiment hérité de l'âme de César Franck, détermina un vaste mouvement intellectuel et posa les fondements d'une histoire de la musique française du plus lumineux intérêt, alors que les directeurs successifs du Conservatoire n'en avaient jamais pris souci. Il mourut jeune, épuisé par un travail surhumain : quoique Bordes ne laisse point d'œuvres, son nom restera inséparable de l'histoire de l'art musical, et depuis Liszt à Weimar personne n'avait accompli une tâche aussi efficace et aussi chevaleresque.

Les « franckistes » ont donc peu ou point compté dans le domaine scénique. Ils n'admettaient pas plus que leur maître le succès facile, la concession à la mode, la soumission de l'art musical à la dramaturgie lyrique; mais sans vouloir disputer à un Massenet ou à d'autres les bénéfices du gros succès théâtral, ils pensaient qu'une génération doit, sous peine de sembler impuissante ou timide, se manifester aussi au théâtre. Ils n'y ont pas plus réussi que les poètes symbolistes. Se tenant en marge du wagnérisme, ils ont rallié la jeunesse à l'étude admirative des classiques, apporté de fort belles

œuvres à la symphonie et à la musique de chambre, expliqué Wagner, combattu l'influence mauvaise de la musique facile, réagi contre l'acrobatie des virtuoses, formé une école de chanteurs de lied, et renouvelé la technique, mettant ainsi à profit le temps d'arrêt que l'écrasant théâtre wagnérien imposait à l'époque. Ce sont là des services assez éminents pour compenser quelques défauts. Plus riches d'érudition et d'intellectualité que de sentiment, dogmatiques, puristes, versant dans un classicisme un peu étroit comme jadis les poètes parnassiens, épris d'une esthétique trop savante pour conquérir la foule, réfugiés dans le culte du passé, les franckistes ont, malgré leur effacement un peu hautain, contribué fortement à faire sentir au public la beauté de la vraie musique, dont la production courante faussait le but et le sens. Ils ont soutenu la cause du concert, véritable temple de leur art, contre le tréteau d'opéra de plus en plus compromis par l'industrialisme et la réclame.

LA CONSTITUTION DE L'ÉCOLE FRANÇAISE ACTUELLE

Parallèlement, en effet, à la dignité et à l'esprit noblement traditionnel de ce groupe d'artistes, le théâtre continuait à présenter des œuvres qui assuraient des bénéfices et de la notoriété à leurs auteurs, mais ne comptaient aucunement dans l'évolution artistique. Outre le répertoire, les scènes lyriques accueillaient de temps à autre Saint-Saëns, très rarement Reyer, très souvent Massenet dans ses productions aussi inégales que nombreuses, et de plus, les cahiers des charges imposant des nouveautés, elles faisaient place à une série de compositeurs, les uns issus du Conservatoire et de l'Ecole de Rome, les autres élèves de Massenet, les autres surgis au hasard. On peut mentionner André Messager (*Isoline*, *La Basoche*, *Fortunio*); Xavier Leroux (*Evangéline*, *Le Chemineau*, *Théodora*, *Le Carillonneur*); Arthur Coquard (*La Jacquerie*);

les frères Paul et Lucien Hillemacher (*Le Drac*, *Orsola*); l'organiste Charles Widor (*Les Pêcheurs de Saint-Jean*) ; Théodore Dubois, symphoniste, successeur d'Ambroise Thomas à la direction du Conservatoire, auteur d'*Aben-Hamet;* Henri Maréchal (*Déidamia*); Georges Hue (*Le Miracle*); Fernand Le Borne (*Tableaux de guerre*); Henry Février (*Le Roi aveugle*, *Monna Vanna*); Jean Nouguès (*Quo Vadis*, *L'Aigle*); Camille Erlanger (*Le Juif polonais*, *Aphrodite*, *Le Fils de l'Etoile*); Raoul Laparra, (*La Habanera*). Ces diverses œuvres se succédant au cours des saisons théâtrales étaient plus ou moins intéressantes et adroites, mais à peu près dénuées de signification profonde et durable. Faites avant tout pour être jouées, construites sur des livrets violents ou fades, profitant à divers degrés des procédés wagnériens, elles faisaient recette ou échouaient, et disparaissaient sans laisser de traces. On les entremêlait d'œuvres de Wagner données au hasard, sans ordre chronologique, et des détestables compositions de la récente école italienne. On peut dire que le théâtre n'a en rien contribué à l'étonnante transformation de la sensibilité française s'éveillant à l'amour compréhensif de la symphonie. Au contraire les grands succès boulevardiers de l'ancien opéra rajeuni et « maquillé » en drame lyrique

n'ont fait que consacrer la banalité, l'emphase, la facticité, et par là contribuer à fausser le goût du public et à tromper l'étranger sur la véritable valeur de l'école française.

C'était aux concerts qu'il fallait aller chercher de sincères émotions musicales. Avant la tardive et désordonnée admission de Wagner sur les grandes scènes, ils avaient déjà accompli l'œuvre de la révélation wagnérienne au public. C'est chez eux que se faisait, à Paris et dans toute la France, l'œuvre d'éducation enfin rationnelle de milliers d'auditeurs toujours plus éclairés et plus enthousiastes, infiniment plus sérieux et plus vibrants que ceux des théâtres. A Rouen, à Lille, à Angers, à Nancy, à Nantes, se constituaient d'excellents concerts populaires, à la fois historiques et initiateurs, et une vaste décentralisation créait dans tout notre pays, jadis accessible à la seule musique légère, une « religion de la musique, » un mode nouveau de la sensibilité collective. Les acteurs lyriques renonçaient à bien des routines, et une élite de chanteurs de concerts et de virtuoses ennemis de l'acrobatie et épris du style rendaient à la musique de chambre un prestige longtemps oublié.

La renaissance du lied français fut un des événements importants de cette période féconde. Ce

fut une des conséquences du wagnérisme et de sa recherche de fusion des arts, qui rapprocha les poètes symbolistes et les disciples de Franck, et les amena à collaborer étroitement. A l'ancienne romance de Gounod ou de Massenet se substitua une œuvre vocale où le chant, la prosodie et le commentaire instrumental s'unissaient pour constituer, comme dans Schumann, un petit drame complet. Outre Ernest Chausson, Pierre de Bréville, Charles Bordes, Henri Duparc, on put compter parmi les rénovateurs du lied Gabriel Fauré, qui avant de devenir directeur du Conservatoire et auteur du drame lyrique *Pénélope*, consacra aux poèmes de Paul Verlaine les plus exquis développements d'une harmonisation tendre et subtile : Reynaldo Hahn, également attaché à transposer la poésie musicienne de Verlaine, et de plus auteur de deux drames lyriques, *L'Ile du rêve* et *La Carmélite*, et d'une ravissante pièce symphonique, *Le Bal de Béatrice d'Este;* Gabriel Fabre, qui interpréta avec une inspiration simple et émue beaucoup de poètes nouveaux; Louis de Serres, Gustave Samazeuilh, Gabriel Dupont, Antoine Mariotte, d'autres encore, et, à part, Gustave Charpentier et Claude Debussy, que nous retrouverons plus loin. Cette floraison vocale, servie par d'admirables interprètes du style nou-

veau comme Jean Périer, Th. Salignac, ou Mmes Raunay, Bathori, Croiza, des pianistes comme Raoul Pugno, Alfred Cortot, Mlle Blanche Selva, succédant dignement aux Delaborde, aux Planté, la claveciniste Wanda Landowska, entre autres, cette floraison lyrico-poétique est entre toutes significative des volontés nouvelles de l'art musical français : et nulle part aujourd'hui on ne trouve une si vivace et si riche éclosion de chants intimistes.

Cependant cette période de retraite dans la symphonie et la musique de chambre allait aboutir à un brusque retour au théâtre. Un courant distinct du wagnérisme se manifesta vers 1895 avec les premières œuvres d'Alfred Bruneau, écrites sur des livrets d'Emile Zola et franchement inspirées par le réalisme. *L'Attaque du Moulin* fit sensation, le *Rêve* fut un succès, les autres œuvres qui suivirent, *Messidor*, *L'Ouragan*, *L'Enfant-roi*, furent violemment contestées. Franckiste dissident, symphoniste de beau talent, auteur de *Lieds de France* charmants, d'une belle *Suite pour la Faute de l'Abbé Mouret*, Alfred Bruneau se trouva isolé à la fois des symbolistes et idéalistes de la *Schola Cantorum* et des traditionnistes du vieil opéra. Le réalisme musical fut attaqué par tous, mais créa une effervescence dans les milieux jeunes,

en qui l'idée de se libérer de la formule wagnérienne dominait toute autre considération. Alors éclata *Louise*, dont la première représentation (1900) constitua la date la plus importante de la musique française depuis vingt années.

Gustave Charpentier, né à Dieuze en 1860, prix de Rome rebellé contre l'académisme, berliozien enthousiaste, s'était fait connaître par de belles mélodies (*Poèmes Chantés*, commentant Baudelaire et Verlaine), et ses œuvres symphoniques, les *Impressions d'Italie*, le monodrame avec chœurs de la *Vie du Poète* avaient fait de lui une idole de la jeunesse. C'étaient des compositions tout imprégnées du lyrisme fougueux de la *Symphonie fantastique*, avec une superbe technique et un don intense de la vie. *Louise*, que l'auteur qualifiait de « roman musical, » affirma une esthétique naturaliste contestable, mais on y trouvait une admirable déclamation, une orchestration de maître, et par-dessus tout la jeunesse, la sincérité, la passion, l'audace, toutes les qualités qui manquaient aux stricts et sévères disciples de Franck. Charpentier apparaissait comme un isolé sortant complètement du domaine wagnérien, rejoignant Berlioz par Bizet, étranger à Wagner, à Franck, à l'opéra traditionnel, et c'était là le fait le plus significatif, et

le secret du triomphe qui a assuré à *Louise* un succès mondial et à son auteur la gloire, *Julien*, drame construit sur les thèmes de la *Vie du Poète* et révélé après un long silence en 1913, a confirmé ce talent et son esthétique. Assurément il était aisé de voir que le réalisme musical ne pouvait constituer une esthétique, et qu'aux mains de musiciens moins doués il pouvait même devenir — les Italiens actuels le prouvent — un instrument de trivialité. *Louise* reste unique, comme *Carmen*, et on ne saurait lui imputer la responsabilité de médiocrités réalistes qui ont pu la suivre. Mais du jour où on l'a connue, on a compris que quelque chose de nouveau pourrait venir après Wagner, que l'oppression tyrannique de ce génie prenait fin, et c'est pourquoi *Louise* est la dernière grande date de la musique au XIXe siècle. Elle avait prouvé ce que nulle autre des productions contemporaines n'avait pu prouver : entre l'art de conservatoire et le wagnérisme, une route était ouverte. Elle allait conduire non seulement à s'affranchir de Wagner, mais encore à rejeter résolument son influence, au nom de la vieille musique française, de Rameau et des clavecinistes comme au nom de Mozart et de Gluck. Le nationalisme musical était né : *Louise* commençait un mouvement anti-germanique une fois

de plus, après *Les Troyens*, après *Carmen*. Berlioz, par Gustave Charpentier, réagissait contre Wagner.

Ce fut à ce moment qu'une élite d'artistes commença à parler des compositions étrangement personnelles d'un musicien que le public ignorait totalement. Il avait obtenu jadis le prix de Rome mais était rentré dans l'obscurité, sans chercher à se produire. Il se nommait Claude Debussy. On connaissait de lui quelques mélodies sur des poèmes de Baudelaire et de Verlaine, un quatuor et un poème symphonique *Sur l'Après-Midi d'un Faune* de Stéphane Mallarmé. Ces œuvres conçues par un harmoniste extrêmement raffiné, épris de recherches singulières, n'obtenaient d'ailleurs, dans leurs rares auditions, aucun succès, et on les considérait avec une surprise défiante comme des caprices de décadent. Cependant, avec les années, le public apprenait à s'habituer à des associations sonores qui lui avaient semblé insolites et folles : après Wagner, la révélation de la symphonie russe achevait cette éducation. A mesure que tombaient d'autre part les préventions contre la poésie symboliste et l'art impressionniste, Claude Debussy apparaissait comme un impressionniste musical et un poète d'une intense originalité, distant de Wagner plus que de Liszt, de Berlioz plus que de Franck, de

Beethoven plus que de Schumann, et curieusement voisin des petits maîtres du XVIIIe siècle. On sentait qu'une personnalité très inattendue allait surgir : de nouveaux lieds, des pièces de piano empreintes, dans leur rare perfection de forme, du charme mystérieux d'un Mallarmé ou d'un Whistler musical, affermissaient le renom de l'auteur, en attendant qu'on connût le drame lyrique qu'il préparait sur une œuvre de M. Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande.* L'Opéra-Comique donna enfin cette œuvre, en 1904 : elle apparut comme une merveille exceptionnelle, adaptant à une légende une musique de rêve la secondant si parfaitement que la dualité des auteurs semblait indiscernable. Un emploi constant de la monodie, une déclamation dont seuls les drames de Moussorgsky, inconnus alors en France, offrent l'exemple, un admirable don de suggérer des atmosphères lyriques, une science subtile et une étrangeté séductrice passionnèrent l'élite, puis propagèrent le succès. Claude Debussy devint brusquement célèbre, son drame ajouta une date significative à l'histoire de la musique française, et immanquablement on commença d'imiter les procédés d'un rare artiste dont la sensibilité est inimitable. Le « debussysme » s'organisa.

Depuis, Debussy n'a plus rien donné au théâtre, à l'exception d'une partition de scène pour le *Martyre de saint Sébastien*, de Gabriel d'Annunzio et d'une courte partition de ballet, *Jeux*, pour le danseur russe Nijinsky. Des pièces symphoniques, *La Mer*, *Nuages, Fêtes*, *Sirènes*, des pièces pour piano, *Hommage à Rameau*, *Pagodes*, *Jardins sous la pluie, Soir dans Grenade*, *Ibéria*, *Children's Corner*, etc., tout en attestant sa maîtrise d'impressionniste capricieux et son don surprenant des plus inattendues trouvailles harmoniques, n'ont fait que maintenir sa réputation sans accroître sa gloire. Cet isolé captivant se défend d'ailleurs de faire école, et celle qui s'est réclamée pourtant de lui n'a guère pu que prouver à quel point l'assimilation des procédés d'un créateur original est insuffisante à capter son génie. Les éloges hyperboliques et les frénésies de la mode sont d'ailleurs déjà atténués : il demeure que Claude Debussy est un des « trouveurs » les plus curieux et un des sensitifs les plus aigus qu'ait connus l'école française.

Une œuvre savante et noble, après *Pelléas*, a compté au théâtre, c'est l'*Ariane et Barbe-Bleue* de Paul Dukas, auteur en outre d'un scherzo pour orchestre, *L'Apprenti Sorcier*, d'une *Symphonie* et d'une *Sonate* qui attestent un considérable musi-

cien, intermédiaire entre le debussysme et la tradition franckiste. La *Bérénice* de M. Magnard a permis de rendre un juste hommage à un symphoniste probe et trop peu apprécié. Le nom de M. Florent Schmitt a conquis lentement une notoriété qui atteindra peut-être à la gloire : le *Psaume* pour orchestre et chœurs, la *Quintette*, la *Tragédie de Salomé*, les compositions pour piano et diverses pièces symphoniques de ce jeune auteur désignent en effet en lui l'artiste sur lequel sa génération pourra le plus sûrement compter. Sensible à toutes les inquiétudes et recherches actuelles, il ne leur sacrifie en effet ni la clarté, ni la solidité architecturale, ni la netteté rythmique, et sa science n'a rien d'aride, son imagination rien de morbide. Il s'avère capable de saine puissance.

Une effervescence plus vive s'est produite autour de M. Maurice Ravel, auquel ses premières pièces de piano, ravissantes, influencées par un discret debussysme, un quatuor, des fantaisies humoristiques (*Histoires naturelles*), une *Rapsodie espagnole* caricaturale, deux partitions de ballet, *Ma Mère l'Oye* et *Daphnis et Chloé*, ont ouvert dans la confiance des tout nouveaux venus un crédit qui se prolonge peut-être trop. Rythmeur intéressant, précocement rompu à toutes les difficultés, M. Ra-

vel, après avoir témoigné d'une grâce alerte, d'une fantaisie pétulante, semble avoir trop cédé au désir de la bizarrerie et du burlesque instrumental, ainsi qu'en témoigne le seul acte qu'il ait donné au théâtre, *L'Heure espagnole*, et son goût pour l'humour a quelque peu déçu ceux qui attendaient de lui, sur la foi de ses débuts, un art plus généreux et des visées plus hautes. Sa jeunesse d'ailleurs commande toutes réserves. Parmi les très nombreux commensaux de la *Société Nationale* et de la *Schola*, les noms à retenir seront avant tout, avec ceux de MM. Roger Ducasse et Louis de Serres, ceux de MM. Léon Moreau, Jean Huré, du vibrant Languedocien Déodat de Séverac, auteur d'un acte, *Le Cœur du Moulin*, et de belles pièces de piano : du symphoniste Albert Roussel, du symphoniste et chef d'orchestre Wittkowski, et enfin de M. Antoine Mariotte, dont, outre une fougueuse *Sonate*, de beaux lieder, et un acte, *Le Vieux Roi*, la *Salomé* écrite parallèlement à celle de Richard Strauss sur le poème de Wilde a présagé le très bel avenir. « Scholistes » et « debussystes », bien que ne s'entendant guère, nous ont ainsi fourni un bon nombre de musiciens intéressants, de chercheurs originaux, peu ou point au théâtre, mais dans la musique de chambre et au concert.

Le dernier fait artistique dont l'influence aura été considérable depuis 1909, c'est la révélation à Paris des opéras de Moussorgsky et de l'éclatante série des ballets russes. Il sied d'y voir l'essai de fusion des arts le plus original depuis Wagner, par la collaboration de peintres comme Bakst et Benois, de danseurs comme Nijinsky et Mme Thamar Karsavina, de régisseurs comme Fokine, de chanteurs comme Chaliapine et Mlle Petrenko, de musiciens comme les maîtres de l'école russe et leur étonnant héritier M. Igor Stravinsky, de chœurs proposant à nos scènes le plus admirable exemple. Si de tels spectacles de beauté ont simplement amusé la mode et tourné le snobisme vers l'orientalisme, les artistes de tous genres y ont puisé les plus utiles indications pour le renouvellement décoratif qui semble être, actuellement, la préoccupation générale et dominante.

Tel est le tableau de la musique française de 1850 à nos jours. Tableau incomplet certes, où je n'ai voulu que préciser les grandes lignes sans prétendre nommer tous les musiciens parvenus à la notoriété ni cataloguer leurs œuvres. Nombre de très secondaires auteurs ayant travaillé pour l'Opéra, l'Opéra-Comique, ou les théâtres de musique légère, nombre de symphonistes même

ayant figuré pendant trente années aux multiples programmes de la Société nationale ou des sociétés de musique de chambre, de plus en plus nombreuses, n'auront point trouvé place en un exposé où seuls devaient être commentées les idées directrices et les personnalités représentatives. Il me sera du moins permis de dire que nulle n'a été oubliée dont l'omission pût infirmer la validité des conclusions qui vont suivre.

En dehors de ce qu'on pourrait appeler la production musicale *industrielle* (opéra issu de Meyerbeer ou de Massenet, opéra-comique, opérette, musique de salon ou de tradition académique), les mouvements intéressants, nouveaux, conservant un caractère d'art véritable, ont été, après Gounod et Bizet, après le néo-classicisme de Saint-Saëns, après Reyer, Chabrier et Lalo, le franckisme et le réalisme, le debussysme, et représentés dans l'art dramatique par *Fervaal, Louise* et *Pelléas et Mélisande*, succédant à *Sigurd*, à *Samson et Dalila*, au *Roi d'Ys*, à *Salammbô*, à *Carmen*, à *Faust*, et marquant ainsi bien nettement l'évolution symphonique au théâtre, la substitution progressive du drame lyrique à l'opéra. La production scénique française, tout en tenant grand compte du wagnérisme lui a plutôt résisté, et en a rejeté en

tous cas les caractères par trop germaniques, les mythes, les symboles. C'est avant tout par les dons purement musicaux de son génie que Wagner a agi chez nous, et les autres éléments de son esthétique unitaire ont plutôt impressionné nos écrivains et nos peintres.

Mais parallèlement à l'évolution théâtrale, plusieurs phénomènes autrement considérables se sont produits, marquant bien la volonté unanime de laisser la musique dominer ses sujets au lieu d'en faire, comme le voulut Wagner, la servante des idées dramatiques et philosophiques.

Ces phénomènes se sont tous manifestés, après une longue période de timidité, de facilité et d'indécision, entre 1885 et 1900. C'est, d'abord, la grandiose révélation wagnérienne, si troublante et si féconde pour tous les artistes, si propice, directement ou indirectement, à bousculer la routine et à encourager les hardiesses. C'est, ensuite, sous la lente influence de César Franck, le développement d'une école symphonique homogène, proclamant le retour à la « musique pure. » C'est la création de toute une « littérature du piano » contribuant à réformer le style pianistique, à exclure la virtuosité superficielle, à ramener les exécutants à cette interprétation orchestrale qui avait été un des plus

grands mérites de Liszt. C'est, en même temps, la formation d'acteurs lyriques et de chanteurs de concerts débarrassés des mauvaises habitudes de l'opéra et devenus les collaborateurs intelligents et désintéressés des compositeurs. C'est la transformation de l'ancienne romance, écrite sur des vers quelconques, du lied associant les meilleurs poètes aux musiciens et les invitant à l'échange des plus subtiles ressources du rythme et du timbre dans leurs deux arts. C'est la renaissance, ou plutôt la résurrection de l'histoire méthodique de la musique ancienne précisant nos traditions et révélant une foule d'œuvres ignorées. C'est la recherche d'harmonisations jusqu'alors inconnues, accroissant les puissances du magnétisme sonore et confirmant cette vérité, physiologique autant que psychologique, que les seuls grands *musiciens* sont ceux qui habituent le sens auditif de l'humanité à de nouvelles combinaisons harmoniques. C'est l'éducation rationnelle de la foule par l'organisation des concerts populaires, lui révélant de véritables fresques musicales et arrachant enfin la grande musique au rôle étroit et inefficace d'une distraction d'initiés et de dilettantis. C'est l'incroyable importance prise par la symphonie en tant que facteur psychique dans l'évolution de

la sensibilité collective, au point que la suppression des concerts dominicaux serait aujourd'hui inconcevable, et laisserait insatisfait un des plus grands besoins intellectuels de l'époque.

Il était inévitable que cette diversité et cette richesse de tendances et de résultats engendrassent quelque confusion, plus apparente d'ailleurs que réelle. Il ne faut pas oublier en effet que tout cela se produisit dans un délai relativement très court, en sorte que les musiciens dont les velléités étaient depuis longtemps dépassées continuaient de produire en même temps que les nouveaux venus. Des idées et des conceptions sont nées, se sont développées ou sont mortes avec une telle hâte que le public a dû s'étonner des dernières avant d'avoir eu le temps de s'assimiler tout à fait les premières, et elle a été soumise à bien des épreuves exigeant beaucoup de souplesse et de bon vouloir, la mentalité d'un homme appelé à passer rapidement de Gounod à Vincent d'Indy, de Franck à Charpentier, de Saint-Saëns à Bruneau, de Bizet à Debussy. L'esprit des artistes va toujours beaucoup plus vite que celui du public : leur incessant désir du meilleur et du nouveau les pousse à délaisser des idoles vénérées la veille, et auxquelles vient à peine de rendre hommage la foule qu'ils leur conduisaient. On peut dire

que jamais l'école française n'a eu autant de vitalité, de féconde inquiétude, de curiosités et de ressources inventives, qu'elle n'a jamais tant imposé à l'opinion. Après l'admirable mouvement réaliste du XVIe siècle, après la grande école du XVIIIe siècle, celle de Rameau et des clavecinistes, une longue éclipse s'était produite. Sauf la glorieuse exception de Berlioz, on peut dire que le domaine musical était complètement abandonné, en France, aux Italiens, à l'opéra-comique, à l'opérette et aux faiseurs de mélodrames. Ni œuvres altières, ni théories, ni goût public. La France a tout cela aujourd'hui, ses récentes créations placent même son école à l'avant-garde vers l'avenir, et nul groupement similaire, en Europe, ne présente une plus cohérente, une plus abondante originalité.

La Musique Austro-Hongroise

FRANZ LISZT

Au premier abord, la musique austro-hongroise apparaît si étroitement liée, par les rapports constants des auteurs d'Europe centrale, à la musique allemande, qu'on serait tenté de les réunir en un seul chapitre. Si les Hongrois et les Tchèques gardent un caractère ethnique très marqué, la musique « autrichienne » est bien difficile à isoler. Les nuances sont subtiles. Nous en tiendrons pourtant compte : mais à la vérité le lecteur français actuel, se reportant malaisément par l'esprit à la vision d'une Europe centrale antérieure à celle que l'hégémonie prussienne a transformée, se figure assez mal, et à bon droit, la démarcation germano-

slave des débuts du XIXe siècle. Pour lui, Mozart fut comme Schubert un musicien allemand : leur naissance autrichienne ne le préoccupe point. Il remarque, sans en chercher la raison, que l'art du Salzbourgeois Mozart rejoignit la clarté latine et la grâce française, que l'art de Schubert fut infiniment plus proche de la tendre poésie de l'Allemagne méridionale que de la sévérité scolastique des vieux capellmeisters du Nord ; il est beaucoup mieux disposé à comprendre que par le Hongrois Liszt la musique d'Europe centrale relia le romantisme français au slavisme.

Metternich fut longtemps célèbre par son impitoyable formule : « L'Italie est une expression géographique. » Il semble qu'à son tour sa patrie mérite de plus en plus ce jugement, tant elle est composée d'éléments hétérogènes, allemands, italiens, tchèques, slaves, croates, facticement assemblés sous le sceptre de Habsbourg. Dès l'époque où le plan de cet ouvrage nous engage à l'envisager, c'est-à-dire dix années avant la perte du Lombard-Vénitien, seize années avant Sadowa, le morcellement matériel et moral de cet empire austro-hongrois s'attestait dans le domaine artistique. Et l'un des traits les plus frappants de la personnalité géniale de Liszt fut de coordonner, par son œuvre,

par ses voyages de virtuose, par son apostolat de chef d'orchestre, les éléments épars de la musique européenne. Cet homme dont l'amitié et les conseils devaient si fortement contribuer à donner à l'Allemagne son plus grand musicien dramatique en la personne de Wagner, cet homme fut un Slave militant, de mentalité tout aussi nettement antigermanique que celles du Polonais Chopin, du demi-Polonais Nietzsche ou du sémite Henri Heine. C'est donc par une pure convention du langage politique qu'on le rattachera à la musique « autrichienne. » A celle-ci, par droit de naissance et aussi par certaines modalités d'esprit, on peut donner Mozart et Schubert, et même Bruckner et Mahler, bien que ceux-ci soient plus germanisés que leurs aînés. Mais si l'on ne tenait pas compte des événements politiques, on devrait classer Liszt comme Chopin, dans la musique slave, sans souci du destin social de la Pologne ou de la Hongrie. Encore devrait-on ajouter que Liszt fut avant tout un musicien «européen. »

En 1850, il avait trente-neuf ans. Sa carrière de pianiste, commencée à Paris, poursuivie dans le monde entier, l'avait rendu célèbre : mais parallèlement il avait entrepris une série de compositions, fait une considérable campagne de critique musi-

cale, aidé puissamment à restaurer le culte de Beethoven (dont ses concerts avaient payé la statue), et commencé à nouer dans tous les pays, avec Berlioz, Chopin, Schumann, Wagner, Glinka, des amitiés qui marquaient son désir d'*universaliser* la musique en une immense association intellectuelle. Il s'était essayé durant trois mois, en 1844, à la cour de Weimar, au rôle de Kapellmeister. L'érection du monument de Beethoven en 1845 semblait avoir été le dernier but de sa carrière de virtuose. Il avait dès lors renoncé à cette existence brillante, opulente, qui ne contentait point les tendances apostoliques de son esprit déjà hanté de mysticisme. Il se faisait des devoirs de l'artiste une idée infiniment plus noble que celle de la conquête des succès personnels du pianiste, il voulait donner à l'œuvre d'autrui et à la cause de la musique tout son temps et toutes ses forces. En 1848 il avait accepté avec joie de revenir à Weimar pour y diriger les concerts et les théâtres. C'est là que nous le trouverons, et jusqu'en 1861 Liszt y mena une vie de dévouement, de formidable labeur et de fièvre intellectuelle. Placé au centre de l'Europe, libre d'agir, celui qui avait été le pianiste-roi devint le révélateur infatigable et généreux d'une foule de belles œuvres. Dès 1849 il donna *Tannhæuser*, dès

1852 *Benvenuto Cellini*. Il fit jouer *Manfred* et *Geneviève* de Schumann, le *Vaissseau-Fantôme*, *Hernani*, *Don Juan*, *Fidelio*, la *Flûte enchantée*, la série des œuvres dramatiques de Gluck, *Euryanthe*, *Lohengrin*, et une foule d'autres opéras. Aux concerts, il donna toute l'œuvre de Berlioz, le *Faust* et le *Paradis et la Péri* de Schumann, les symphonies néo-beethoveniennes de celui-ci, et, bien entendu, toutes les symphonies de Beethoven lui-même. Jamais un tel centre d'art et de diffusion n'avait été créé en Europe : on peut considérer Liszt comme le révélateur véritable de Schumann, de Berlioz et de Wagner dans tout le monde germanique. Non seulement il expliqua et défendit les œuvres novatrices par une quantité de critiques publiées en Allemagne et aussi en France, où il avait conservé son renom et ses amitiés, en même temps qu'il mettait en scène et dirigeait au pupitre répétitions et représentations, après s'être occupé lui-même de toute la partie administrative, mais encore cet homme, d'une énergie véritablement inexplicable, trouva moyen de donner régulièrement des leçons de divers instruments, de former des organistes comme Gottschalk, des pianistes comme Tausig et Hans de Bulow, d'organiser par correspondance une foule de concerts dans beaucoup de

villes allemandes. Par lui Weimar devint un centre musical incomparable, et le Liszt de Weimar fut un grand meneur d'idées et d'hommes, un des plus efficaces éveilleurs d'intellectualités de son siècle.

En 1858, une cabale indigna assez l'artiste pour qu'il démissionnât, et du même coup Weimar cessa de compter dans le monde. Il y resta pourtant jusqu'en 1861, puis il partit pour Rome. La seconde période de sa vie était close. Ce qu'il ne disait pas, et ce qui paraîtra le plus surprenant, c'est que son sens mystérieux de l'emploi du temps, véritable énigme de sa vie, lui avait permis de composer une quantité de partitions, ses plus belles : *Hamlet*, *Le Tasse*, *La Messe de Gran*, *La Dante-symphonie*, *La Faust-symphonie*, *Mazeppa*, *Ce qu'on entend sur la montagne*, *Les Préludes*, *Orphée*, *Prométhée* — c'est-à-dire tout simplement les prototypes d'un genre appelé à devenir une forme capitale de la musique actuelle, le poème symphonique. Liszt avait bien essayé de donner quelques-unes de ces œuvres à Weimar, mais le public les avait accueillies avec surprise et froideur, et il n'avait pas insisté, préférant consacrer tous ses efforts à la gloire d'autrui avec une abnégation qui a été le trait essentiel de son caractère. Hormis Schumann et

Chopin, il ne rencontra guère que des ingrats, ou tout au moins des obligés qui trouvaient son aide toute naturelle et négligeaient de s'inquiéter sérieusement de la valeur des œuvres de ce virtuose devenu mécène. Que ce véritable chevalier errant, toujours présent à la peine et jamais à l'honneur, fût lui aussi un créateur de premier ordre, à quoi bon s'en apercevoir, et pourquoi s'attarder à réclamer la justice pour celui qui la faisait rendre? Liszt était né pour le sacrifice : s'il en a souffert, il ne s'est jamais plaint. Sa qualité d'âme était si haute que, comme les artistes du moyen âge, il ignorait la vanité de la signature, et sa jeunesse l'avait blasé quant aux joies immédiates de la gloire. Ses idées triomphaient, ses trouvailles étaient utilisées, il n'en demandait pas davantage.

C'est à cet état d'esprit qu'il faut attribuer et la longue méconnaissance du génie créateur de Liszt, et l'admirable efficacité de son amitié pour Wagner, jamais démentie de 1840 à 1886, sur laquelle nous reviendrons. A Rome, Liszt fatigué, désireux de recueillement, vécut dans l'amour spirituel de la princesse de Sayn-Wittgenstein. Elle joua auprès de lui le rôle de Vittoria Colonna auprès de Michel-Ange, celui de l'amie incomparable, chaste, mystique, que tous deux rêvèrent d'épouser

sans y réussir. Cet amour, l'âge, le développement de sentiments religieux toujours conservés à travers une vie passionnelle pourtant orageuse, inclinèrent Liszt à la dévotion formelle. Il se fit prêtre et se consacra à la composition d'œuvres religieuses, pièces d'orgue, *Messes*, *Christus*, *Sainte Elisabeth*. Son apostolat ne cessa point : il forma des élèves, retourna de temps à autre en Allemagne, à Budapest, joua en public à Hanovre en 1877, pour la dernière fois, s'intéressa activement à tout ce qui se révélait. Parmi ses dernières œuvres quelques-unes sont de ses plus saisissantes, telles les admirables *Mephisto-Walzer*. En 1886, son soixante-quinzième anniversaire fut fêté avec éclat en Europe. On commémorait sa gloire de pianiste, on consentait même enfin à soupçonner son œuvre et son influence de créateur, quoique bien faiblement encore. Sollicité, l'illustre musicien voulut répondre, bien que très las, aux invitations de l'Europe : il fut reçu en triomphe à Londres, à Paris, se rendit à Bayreuth, eut la joie d'y entendre *Parsifal* et *Tristan* dans le temple consacré à l'homme dont il avait deviné et fortifié le génie, et, huit jours après son arrivée, il mourut le 31 juillet 1886, et fut inhumé auprès de Wagner, dans le cimetière de Bayreuth.

Il semblait que tout fût fini, et que de Liszt rien ne dût demeurer que le souvenir du plus merveilleux des pianistes et d'un actif propagandiste de l'art musical. La révélation de l'art wagnérien se dessinait, même en France : plus la figure gigantesque de Wagner montait, plus elle projetait d'ombre sur celle de Liszt. On savait vaguement, sans se donner la peine de préciser, que Liszt avait beaucoup servi son gendre. La divulgation progressive de l'œuvre de celui-ci amena la formation d'une considérable bibliographie wagnérienne, et un jour vint où fut publiée la correspondance Wagner-Liszt. Elle montra la beauté morale de Liszt, son inépuisable empressement à aider de sa bourse, de ses démarches, de ses conseils indulgents et sagaces cet être violent, fantasque et souvent ingrat. On comprit que Liszt avait été le guide et le gardien de Wagner, on vit aussi que celui-ci avait constamment consulté son ami, devenu son beau-père, sur les fondements de son esthétique, et on demeura très étonné d'une telle communion intellectuelle, qui donnait à penser que Liszt avait été tout autre chose qu'un virtuose éminent, un Kapellmeister serviable et un romantique pittoresque. C'est ainsi que Wagner, après avoir totalement éclipsé Liszt, servit à lui ramener

l'attention, et assurément il avait été le premier à le desservir.

Longtemps, ç'aura été un des mérites de M. Saint-Saëns de répéter, en France, que l'engouement pour Wagner se doublait d'un déni de justice envers Liszt, son initiateur. Durant que le wagnérisme s'imposait à nos scènes lyriques, le concert se refusait à faire place aux œuvres symphoniques de Liszt enseveli sous les lauriers de pianiste romantique, et cette situation étrange et inique dure encore, bien qu'on ait sérieusement entrepris, depuis quelques années, la réintégration du compositeur aux programmes, avec un succès constant. L'Allemagne, fière de Wagner, a peu tenu, en rendant justice au Hongrois, à provoquer des comparaisons propres à ôter à l'œuvre du gendre, par l'examen de celle du beau-père, son caractère de révélation insolite, météorique, spontanée. La France ne se souvenait que du pianiste. Victime de la manie des catégories, cette figure restait donc à la fois glorieuse et méconnue. Or, la vérité est que l'œuvre symphonique de Franz Liszt est une des plus originales et des plus puissantes qui aient jamais été écrites, et que sans elle Wagner n'aurait probablement pas été tout à fait ce qu'il fut.

On se trouve en effet en présence de douze grands poèmes symphoniques : *Hungaria*, *Hamlet*, *Bruits de Fête*, *Orphée*, *Mazeppa*, *Les Préludes*, *Après une lecture du Dante*, *La Bataille des Huns*, *Ce qu'on entend sur la montagne*, *Du Berceau à la tombe*, *Les Idéals*, *Deux épisodes du Faust de Lenau*. Tantôt ces poèmes sont purement descriptifs, tantôt ils sont construits sur des thèmes populaires hongrois, tantôt ils sont limitrophes de la musique à programme et de la musique pure. Par leur liberté et leur nouveauté de forme, par leur intensité dramatique et lyrique, par leur complexité orchestrale, ils portent d'emblée à sa perfection un genre dont Liszt a probablement pris l'idée première dans son admiration pour Berlioz (dont il transcrivait merveilleusement pour le piano la *Symphonie fantastique* dès 1832), mais dont il a fait véritablement un organisme complet, autonome et pleinement nouveau. Plusieurs de ces compositions sont de magnifiques effusions lyriques. On rencontre ensuite deux vastes symphonies : *La Dante-Symphonie* et *La Faust-Symphonie*. Liszt a été hanté toute sa vie par le chef-d'œuvre gœthien. Il n'a pas osé le transposer totalement en musique, mais il y est revenu à diverses périodes, et la belle tentative de

Lenau sur le même sujet l'a encore engagé à s'en occuper. Or, non seulement il s'était attaché à rendre le caractère pittoresque et extérieur du poème, notamment dans les éblouissantes *Mephisto-Walzer* pour piano (dont Saint-Saëns s'est souvenu en sa célèbre *Danse macabre*), mais il a approfondi la psychologie du drame, et lorsque, sans même parler du très superficiel *Faust* de Gounod, on étudie les divers *Faust* musicaux de Berlioz, de Schumann, de Lassen et d'autres, on constate que celui de Liszt est vraiment le plus profondément « gœthien, » et si connexe à la forme scénique du poème que certains passages de la *Faust-Symphonie* sont déjà analogues, pour la puissance tragique, à certaines scènes du drame lyrique-type, *Tristan et Isolde*. Les *Mephisto-Walzer* se relient à la *Danse des morts* pour orchestre et piano, et au *Purgatoire* de la *Dante-Symphonie*, pour montrer en Liszt un artiste préoccupé à la fois du fantastique de la vieille Allemagne et de l'imagination des fresques de Pise et d'Orvieto, d'Orcagna et de Signorelli. Ce sont les créations d'un symphoniste qui est en même temps un esprit de haute culture littéraire et picturale, cherchant la fusion des arts, s'élevant au-dessus de tous à l'Art par le com-

merce constant des génies littéraires et philosophiques, c'est-à-dire tout wagnérien par sa hautaine ambition idéaliste.

L'œuvre de piano de Liszt, limitée à ses débuts aux *Rapsodies hongroises,* brillantes et superficielles, qui avaient assuré ses triomphes de pianiste, s'est développée à l'insu du public. Les transcriptions, les fugues (sur le nom de Bach, sur le thème « *Weinen, klagen* » notamment), les études de concert, n'ont été que les prodomes d'une véritable littérature du piano, remarquable non seulement par une étonnante transformation de la technique (doigté, sonorité, conception du piano comme orchestre synthétique, etc.), mais encore par la trouvaille d'un « impressionnisme » que la récente musique française n'a point dépassé en hardiesse. On peut dire des *Années de pèlerinage,* surtout de ces tendres et charmantes pages italiennes (*Jeux d'eau* et *Cyprès de la ville d'Este, Sposalizio,* etc.), qu'elles sont, bien que nettement imbues de la poétique romantique, les modèles du « paysage musical » tel qu'un Debussy ou un Ravel l'ont pu concevoir, par l'originale complexité des rythmes et des timbres. Mais comment ne pas s'irriter de voir juger Liszt sur ses rapsodies de jeunesse, lorsqu'on se trouve en présence de la

Sonate dédiée à Schumann en 1854, l'année même où le génial malade sombrait dans la folie? C'est l'œuvre la plus colossale qu'on ait encore écrite pour le piano, et à ce point de vue elle éclipse tout le « kolossal » des Allemands actuels. Mais c'est aussi et surtout une véritable « Somme » de l'instrument et un des plus beaux élans lyriques qui aient jamais parus depuis Beethoven. La *Sonate* ouvre un monde musical nouveau, au point de vue pianistique, comme la *Neuvième Symphonie* au point de vue orchestral.

Les œuvres religieuses de Liszt comportent pour le piano, entre autres, deux merveilles, *La Bénédiction de Dieu dans la solitude* et *Saint François de Paule marchant sur les flots*, d'une grandeur impressionnante : symphoniquement, les *Psaumes*, la *Sainte Elisabeth*, la *Sainte Cécile*, et plus encore la *Messe de Gran*, s'inscrivent parmi les monuments souverains de la musique sacrée depuis ce Jean-Sébastien Bach dont Liszt se révèle le fervent et compréhensif disciple. La *Messe de Gran* est comparable en importance aux *Béatitudes* au-dessus de toute la période dont nous nous occupons ici. Enfin, Liszt a écrit une soixantaine de lieder : ils sont à peu près inconnus en France, fort peu chantés ailleurs. Il n'est pas

moins vrai que certains, comme les *Trois tsiganes* par exemple, sont dignes des plus belles conceptions de Schumann.

Composée avec fièvre au cours d'une existence sans cesse dérangée par le labeur altruiste de son auteur, cette œuvre n'est, non plus qu'aucune autre, sans faiblesses ni déchets. Telle quelle, elle représente pourtant un des ensembles les plus imposants du XIXe siècle. Elle a motivé des formes nouvelles, continué l'esthétique dramatique de Beethoven avec plus de logique que Berlioz et plus de puissance que Schumann, et tendu à unir le principe poétique et le principe sonore en une seule substance. Cette idée, c'est tout le wagnérisme. Liszt l'a eue dès l'époque où il se préparait à créer ses poèmes symphoniques, en écrivant ses fantaisies et transcriptions sur des motifs d'opéras, et il l'a nettement exprimée en ses articles de critique et d'esthétique, qui forment sept volumes de la plus significative importance. Il est impossible d'oublier que si la technique de Wagner se transforma après *Lohengrin*, si *Rheingold* était commencé en 1853, à cette époque Liszt avait terminé presque toutes ses grandes créations orchestrales, et développé ses idées sur la réforme symphonique. La *Sonate* est de 1854, et

c'est une œuvre de synthèse qu'on ne peut entendre sans y pressentir toute l'esthétique de la *Tétralogie*, qu'elle semble transcrire d'avance pour le piano. Assurément on aurait tort de voir en Wagner un disciple de Liszt. Wagner a créé son monde bien à lui. Mais si l'on observe qu'il a été déifié alors que Liszt, compositeur et esthéticien, a été obstinément enseveli sous les lauriers de Liszt pianiste, alors il devient juste et nécessaire de dire expressément que Liszt avait devancé, sinon l'esthétique dramatique de son gendre, du moins ses prévisions orchestrales. Wagner, sans l'exemple, les conseils et l'aide de Liszt, n'eût point été ce que nous savons. Liszt sans Wagner demeurait un des plus grands créateurs de son siècle, et qui sait s'il n'eût pas fait du poème symphonique à la scène lyrique le bond gigantesque que, grâce à lui, Wagner a fait ? C'est peut-être pour laisser la place libre à l'ami dont il devinait et secondait le génie qu'il n'a rien tenté au théâtre. Il n'a rien ignoré des nécessités secrètes de cette éventualité esthétique que commandait l'évolution néo-beethovenienne, sa correspondance avec Wagner le prouve.

La critique n'a jamais réparé complètement l'injustice que, par désintéressement, ce grand homme s'était faite à lui-même La musique moderne est

pleine de ses trouvailles techniques : mais on s'est blasé sur les nouveautés de ses œuvres avant même de les avoir connues, parce qu'on les avait déjà rencontrées en des compositions qui s'en étaient inspirées à l'insu du grand public. La vie altruiste, toute de joyeuse abnégation, de Franz Liszt, est artistiquement et moralement une des plus belles qu'un homme ait vécues. Il a apporté l'aide la plus généreuse à Berlioz, Wagner, Schumann, Glinka, Franck, Borodine, Moussorgsky et vingt autres, étant possédé par la passion d'un véritable apostolat européen. Travailleur ayant vécu dix existences, artiste opulent et magnifique, ce créateur de la Renaissance eut l'âme d'un saint, et c'est sans le moindre pharisaïsme que son existence de virtuose fêté, d'artiste comblé de tous les honneurs, a pu s'achever dans la dignité et la simplicité de la prêtrise.

Il voulut servir, et non être servi. Si sa mémoire nous permet de démentir son effacement volontaire, c'est que son œuvre est finie, que son fils spirituel est reconnu, et qu'à présent il nous est permis de faire ce qu'il ne fit jamais, c'est-à-dire de penser à lui-même, à lui qui ignorait l'égoïsme, oublia son « moi, » cacha ses chefs-d'œuvre, organisa un demi-siècle d'art, donna à un génie le

pouvoir matériel et moral de s'imposer au monde, et mourut pauvre. Il ne s'agit plus de Liszt virtuose : de celui-là la gloire a été, par définition, viagère, et n'a plus droit qu'à une mention dans la galerie des souvenirs, comme le chant d'une Malibran, le violon d'un Paganini ou le jeu d'un Frédérick Lemaître, qui sont devenus des hypothèses complaisantes de notre imagination. Ce Liszt ne doit plus nous cacher l'autre.

L'ÉCOLE AUTRICHIENNE

Aucun des musiciens de l'Autriche-Hongrie n'a atteint à la grandeur, à l'influence européenne d'un Liszt : cependant quelques-uns d'entre eux ont été de très beaux artistes, et pour en tenter le classement il nous faudra bien nous référer à la division par Autrichiens, Hongrois et Tchèques en spécifiant une fois encore que cette division est factice, purement figurative, les lieux de naissance important infiniment moins en pareille matière que les tempéraments, les influences et les échanges intellectuels entre les diverses personnalités.

Rendons tout de suite à l'opérette viennoise les brefs hommages qui lui sont dus. Saluons sans plus tarder Franz de Suppé (1820-1895), auteur de trente œuvres dont *Fatinitza* (1876) et *Boccace* (1879) sont chez nous les plus connues : Charles Millœcker (1842-1899), dont l'*Etudiant pauvre* a fait la renommée au détriment du *Château en-*

chanté, œuvrette charmante et moins réputée : Charles Zeller (1812-1898), Giovanni de Zaytz (1834), auteurs de nombreux ouvrages : et enfin et surtout Johann Strauss (1825-1899), illustre par ses valses gracieuses et brillantes, et par son opérette *La Chauve-Souris* (1874) dont on peut dire qu'elle est devenue classique. Nous pourrons alors envisager des artistes plus sérieux, quoique souvent moins connus en France. Ignace Brüll par exemple (1846) ne voit point sa réputation dépasser l'Autriche et les scènes allemandes : il n'en a pas moins écrit des lieder, des ouvertures, une symphonie, des concertos et dix opéras, dont *La Croix d'or* (1875) et *Le Hussard* (1868). Guillaume Kienzl (1857) étudia la musique à Gratz et, vers 1879, chez Wagner à Bayreuth. Chef d'orchestre à Amsterdam, à Crefeld, à Hambourg, il écrivit quatre opéras dont un *Evangelimann* obtint un grand succès. Thomas Koschat (1845) est un compositeur très populaire : il a écrit dans le style tyrolien de nombreux quatuors pour voix d'hommes qu'on chante partout en Autriche. Antoine Rueckau (1855-1903) s'est également limité aux lieder, tandis que Robert Fuchs (1847) est l'auteur de deux opéras, de deux symphonies, de lieder et de musique de chambre. Charles Nawra-

til (1836-1908) écrivit des œuvres pour orchestre, des variations pour piano, un *Psaume XXX* pour solis, chœurs et orchestre.

Plus spécialement dans le domaine de la musique religieuse, se distinguèrent Jean-Evangelist Habert (1833-1896) qui écrivit des messes, des offertoires, des pièces pour orgue, Pierre Singer (1810-1882), auteur de plus de cent messes; ces deux musiciens s'opposèrent à la réaction représentée par la société allemande de Sainte-Cécile, qui tendait à proscrire de l'église la musique instrumentale et à n'y tolérer que la musique vocale. Mentionnons enfin le baron Henri de Herzogenberg (d'origine française, le vrai nom de sa famille étant Picot de Peccaduc). Né en 1843, il mourut en 1900, ayant produit des sonates pour violon et violoncelle, des trios, quatuors, quintettes, deux symphonies, un poème symphonique, des œuvres pour chœur et orchestre, des lieder, et surtout de la musique religieuse fort estimée, un *Requiem*, une *Fête des Moissons*, une *Fête en mémoire des morts*, une grande messe, des psaumes et des oratorios. Ces divers compositeurs sont ignorés en France, et il nous est impossible de suggérer au lecteur les traits par lesquels ils peuvent s'attester spécialement « autrichiens » et se différencier de l'école officielle allemande. Les

personnalités de l'éminent chef d'orchestre et compositeur Félix Weingartner (1863), des jeunes compositeurs Schœnberg et Siegmund de Hausegger, sont d'intervention trop récente pour figurer dans les limites de notre travail. Nous en viendrons donc à trois personnalités qui dominent de très haut, avec celle de Liszt, tout le mouvement musical de l'Autriche.

HUGO WOLF. — ANTON BRUCKNER GUSTAV MAHLER

La première est celle de Hugo Wolf, né en Styrie en 1860, mort en 1903. C'était le fils d'un marchand de cuir. Il étudia au Conservatoire de Vienne, mais il y entra en conflit avec un de ses professeurs, et fut exclu des cours. Son père ne lui pardonna jamais cette aventure et lui refusa tout subside et toute réconciliation. Wolf fut dès lors réduit à se faire choriste pour vivre, et à rédiger la critique musicale dans de petites feuilles, et il traîna une vie misérable tout en continuant à produire. Sa malchance obstinée l'aigrit, il attaqua les plus favorisés et notamment Brahms. En 1897 il devint fou et fut interné dans un asile où il languit durant six années avant de s'éteindre. Il laissait un opéra-comique injoué, quelques œuvres d'orchestre, et surtout environ deux cents lieder qui sont de la

plus grande beauté dramatique, et occuperont une place de plus en plus considérable dans l'histoire du lied, non loin de ceux de Schumann. Hugo Wolf fut parfois génial, et sa douloureuse inspiration, fiévreusement sincère, est riche d'émotions passionnées dans une forme synthétique d'esquisses et de pages d'albums.

D'une tout autre envergure est Anton Bruckner (1824-1896). Fils d'un pauvre instituteur de village, il perdit son père étant encore enfant, et on l'accepta comme enfant de chœur au couvent de Saint-Florian. Devenu instituteur-adjoint, il fut nommé organiste d'abord à Saint-Florian, puis à Linz. Anton Bruckner étudia tout seul le contrepoint, et prit des leçons de composition chez le chef d'orchestre de l'Opéra de Linz. Il envoyait de temps à autre ses essais, modestement, au professeur Sechter, de Vienne, pour les faire corriger. En 1867, il fut enfin nommé organiste de la chapelle de la Cour impériale, à Vienne, puis professeur de contrepoint au Conservatoire, puis professeur de l'Université (1875) et docteur honoraire de cette Université en 1893. La réputation lui était venue, mais très tardivement. Ce n'est qu'en 1868 qu'on exécuta à Linz, pour la première fois de sa vie, une de ses œuvres, une symphonie. Le couvent de Saint-Flo-

rian conserve jalousement tous ses manuscrits antérieurs. Quelques autres auditions de ses symphonies produisirent peu d'effet. Ce ne fut qu'en 1884, à Leipzig, qu'Arthur Nikisch le révéla véritablement, et en 1885 Hermann Lévi acheva cette révélation : les œuvres dirigées par ces deux grands chefs d'orchestre produisirent une sensation considérable, et dès lors Anton Bruckner fut glorieux.

On le voit, par certains côtés, cette vie ressemble à celle de César Franck : même humilité, même pauvreté, même justice lente, péniblement rendue, même foi silencieuse. Le caractère simple de Bruckner le rapproche encore de Franck, et aussi le caractère profondément religieux de son œuvre majestueuse, qui est de vastes proportions. Outre les œuvres inédites demeurées au couvent, on compte en effet un quintette à cordes, des chœurs, des chants religieux, un *Psaume 150* pour solis, chœurs et orchestre, trois messes, un grand *Te Deum*, et neuf *Symphonies*, dont la neuvième est restée inachevée. Anton Bruckner est donc un des musiciens les plus considérables de l'Europe centrale. De ses symphonies, une seule a été jouée dernièrement à Paris : elle a impressionné par l'ampleur, l'éloquence, la gravité solennelle, et

aussi l'ingénuité sincère et le primitivisme de son style. Mais ces caractères se retrouvent dans toutes les symphonies de Bruckner; dans la musique symphonique, dans la musique religieuse même (et on peut dire de lui comme de Franck que toute sa musique est mystique), ce grand et noble artiste a introduit avec hardiesse les éléments dramatiques du style wagnérien avec un grand éclat et une singulière volonté de puissance. Il est majestueux sans morgue et sans austérité ni emphase, avec une bonne foi persuasive et touchante qui, sans atteindre à la suavité subtile de Franck, la rappelle parfois. Anton Bruckner est de ceux, parmi les grands étrangers, que le public français devra apprendre tôt ou tard à connaître et à vénérer pour la beauté de son œuvre comme pour la haute dignité de sa vie, semblable à celle des créateurs croyants du XIVe siècle.

Gustav Mahler nous offre une personnalité non moins grande, et plus curieuse et plus complexe peut-être. Il naquit en 1860, à Kalischt, près d'Iglau, en Bohême, et ses parents, marchands peu fortunés, l'envoyèrent d'abord aux gymnases d'Iglau et de Prague, puis aux cours de philosophie de Matura, à Vienne : en même temps il suivit ceux du Conservatoire, où il fut le condis-

ciple d'Hugo Wolf. Il connut Bruckner, mais n'en reçut point les leçons. Entre 1882 et 1888, Mahler fut chef d'orchestre dans les théâtres de Hall, Olmütz, Laybach, Cassel, Prague (où il monta la *Tétralogie*) et Leipzig. En 1888 il prit la direction de l'Opéra de Hambourg et y resta jusqu'en 1897, époque où il fut appelé à diriger l'Opéra de Vienne. En 1908, ayant démissionné, il alla à New-York. Il ne vint qu'une fois à Paris en 1900, avec son orchestre de Vienne; il y revint en 1909 diriger l'exécution d'une de ses symphonies. Cette vie errante, épuisante, prit fin brusquement et prématurément en 1911.

L'œuvre de Gustav Mahler se compose de trois recueils de lieder avec piano; de deux séries de lieder avec orchestre; d'une ballade, *Das Klagende Lied*, pour solo, chœurs et orchestre; et enfin, de huit symphonies dont la première date de 1888. Il est bon d'observer, selon M. Alfred Casella, le pianiste qui est en France un ardent zélateur de Mahler, que cette première symphonie est en réalité une cinquième, l'auteur en ayant auparavant écrit et détruit quatre. Par déférence pour Beethoven, son dieu, Mahler a désigné sous le chiffre dixième sa neuvième composition orchestrale, disant que personne au monde ne devait

oser donner le titre de *Neuvième Symphonie* à une œuvre. Il est donc passé du chiffre huit au chiffre dix dans l'énumération de ses compositions.

Gustav Mahler a produit en Europe centrale une impression immense. Il a été l'objet d'un culte frénétique et a aussi rencontré de forcenés détracteurs. Le chef d'orchestre, magnifique, le directeur de théâtre éminent, étaient incarnés en un homme très nerveux, très irritable, dont le caractère desservit souvent les hauts mérites en une carrière agitée. Le compositeur fut porté aux nues ou vilipendé. Mahler est mort trop tôt, et spécialement en France on manque, pour le juger, de compétence et de recul. L'audition unique de sa deuxième Symphonie, qui était loin de représenter l'évolution saisissante des dernières, a rencontré à Paris un accueil aussi hostile qu'enthousiaste. Les uns ont crié au génie et les autres au néant. Force nous est donc de nous restreindre à indiquer les données essentielles de l'art de Mahler. Elles sont du plus haut intérêt. Il a entrepris de suivre *directement*, ce que personne hors lui n'avait et n'a encore jamais fait, la route ouverte par Beethoven dans la *Neuvième Symphonie*, qui en effet ne clôt pas l'œuvre beethovenienne mais ouvre une

perspective illimitée. Cette perspective, on l'a depuis prolongée mais déviée dans la direction dramatique, et ce fut le fait de Wagner. Mahler rêva de construire à son tour, et dans la donnée beethovenienne, d'immenses fresques sonores où la parole chantée serait un instrument de l'intervention la plus libre, mais qui ne serait aucunement ni de la musique à programme ni de la musique théâtrale : art énorme, art démocratique, sorte de messe laïque, de drame psychique universel sans scène, sans acteurs, sans programme littéraire, où la musique pure se suffirait à elle-même. Les compositions de Mahler font donc appel à tous les moyens sonores et les mettent au service de tout ce que la sonorité peut exprimer, avec une extrême liberté de plan et de développements, des contrastes violents, de colossaux ensembles suivis d'intermèdes raffinés, les élans, les naïvetés et aussi parfois les vulgarités d'une imagination extrêmement sincère et puissante. On ne trouve en cette musique aucune trace, si légère soit-elle, de wagnérisme, mais on y sent la bonté et la pureté de Beethoven, on y rencontre l'influence mélodique, gracieuse et mélancolique de Schubert, une souplesse viennoise, des influences rythmiques tchèques et hongroises, une polyphonie très particulière et une

étonnante richesse de thèmes, une incessante et fébrile variété, une déconcertante multiplicité de moyens.

C'en est assez pour expliquer le retentissement de cette œuvre audacieuse en Europe centrale, et l'ardente opposition qu'elle a rencontrée à la fois chez les classiques et officiels capellmeisters et chez les wagnériens. Les symphonies de Mahler ont compté, pour la jeunesse germanique, parmi les plus frappantes manifestations de ce goût du « Kolossal » où l'impérialisme voit un des signes nécessaires de sa force. Ce caractère tout extérieur a suffi à indisposer les musiciens français, épris d'un idéal de perfection restreinte, et ils sont restés dans une volontaire et quasi totale ignorance du génial Autrichien, dont pourtant la valeur musicale intrinsèque et les conceptions néo-beethoveniennes méritaient la plus déférente curiosité. Gustav Mahler aura sa place dans l'histoire du XIXe siècle comme un des plus originaux « oseurs » de la musique. Il convient d'ajouter, à l'encontre d'une opinion accréditée chez quelques biographes superficiels, qu'il n'eut rien de commun avec l'art du bon et sage Bruckner, rien, sinon la similitude des neuf symphonies. Bruckner fut à la fois classique et wagnérien : de ces deux épithètes aucune

ne saurait s'appliquer, si peu que ce fût, au romantique fébrile dont la mort relativement précoce a peut-être privé le monde d'un grand musicien.

L'ÉCOLE HONGROISE

Nous avons étudié séparément, et au-dessus d'elle, son plus illustre maître, Franz Liszt, en insistant d'ailleurs sur son européanisme, car la part proprement hongroise de son œuvre est faible, elle se limite aux rapsodies pour piano, œuvres de jeunesse, et à l'emprunt de quelques thèmes. La musique populaire hongroise ne dérive pas du peuple magyar lui-même, mais des éléments tsiganes, c'est-à-dire d'une race mystérieuse, dont les origines ont été recherchées tour à tour en Egypte et en Hindoustan, et qui s'est amalgamée à la population hongroise. La Hongrie n'a pris vraiment un essor national qu'après la grande lutte contre l'oppression autrichienne et la révolution de 1848. On en trouve donc les échos belliqueux dans une musique nationaliste de formation toute récente; et de cette musique encore le public français ne connaît à peu près rien.

Ce ne sera que lui citer des noms sans contrôle

possible, lui mentionner des compositeurs comme Franz Erkel (1810-1893), auteur de neuf opéras nationaux; Edmond de Mihalovich, qui composa quatre opéras et des œuvres d'orchestre; les deux Hubay, Charles (1828-1885), auteur de trois opéras nationaux, et Jeno, son fils, né en 1858, violoniste, compositeur de quatre opéras, d'une symphonie, de concertos, et d'une sonate pour piano et violon; Béla de Kéler (1820-1882), auteur de danses et marches hongroises; le comte Géza de Zichy, né en 1849, auteur d'opéras; les tout récents compositeurs Bela Bartek (1881) et Zoltan Kodaly (1882), spécialisés au piano et à la musique de chambre, et Emmanuel Mooz, auteur d'œuvres pour piano, pour orchestre et pour chant. Plus connu est Goldmark : Charles Goldmark, né en 1830 à Keszthély, obtint la célébrité avec son opéra *La Reine de Saba* (1875), mais on lui doit également cinq autres opéras, cinq ouvertures (celle de *Sakuntala* entre autres), deux symphonies, des concertos et de la musique de chambre. Mais nous arrivons à une personnalité musicale beaucoup plus considérable, et qui est, avec Liszt, la figure la plus haute de l'école hongroise, celle de Joseph Joachim.

Né en 1831 à Kœpcény, mort à Berlin en 1907, Joseph Joachim débuta à l'âge de sept ans à Buda-

pest comme violoniste : à seize ans, il était, sur la proposition de Mendelssohn, nommé professeur de violon au Conservatoire de Leipzig; en 1850, il était violon-solo à l'Opéra de Weimar, en 1853 violon-solo et chef d'orchestre à l'Opéra de Hanovre. Cette carrière exceptionnellement rapide et brillante conduisit Joachim à la célébrité mondiale d'un violoniste sans égal dans l'époque, et il restera inscrit au rang des maîtres suprêmes de cet art, de Paganini à Ysaye. Mais Joachim était de plus un chef d'orchestre admirable, un compositeur et un esthéticien très personnel. Il fut, au cours de sa longue vie, comblé d'honneurs en Allemagne où il vécut, nommé sénateur, vice-président de l'Académie des Beaux-Arts de Berlin, commandeur de l'ordre Pour le Mérite, docteur d'une foule d'Universités, et la ville de Bonn tint à nommer son citoyen honoraire l'illustre artiste qui avait tant fait pour propager le culte de Beethoven.

Cette existence glorieuse n'alla pourtant point sans combats : Joachim fut très lié avec Mendelssohn, Schumann, Brahms et Liszt. Cette dernière amitié ne l'empêcha pas de s'opposer vivement aux théories de Liszt et d'établir une distinction très nette entre elles et celles de Wagner qui en procédaient partiellement pourtant. La forme dramatique

semblait, pour Joachim, légitimer en Wagner une conception polyphonique qu'il ne pouvait admettre au concert où Liszt l'appliquait seulement. Avec Brahms, Joachim fut un défenseur de la musique pure et du culte classique contre les néo-Allemands. Son influence fut considérable sur les compositeurs de musique pour violon, et on la retrouve en Mendelssohn, en Schumann, en Raff, en Gade, en Bruch, en Dvorak, en Brahms. De plus en plus il se consacra à « défendre et illustrer » le classicisme, ayant d'ailleurs été le premier à jouer le concerto de Beethoven et les œuvres écrites par J. S. Bach pour son instrument. Mais son nom est surtout inséparable de la transformation radicale de l'Académie de Berlin, qu'il poursuivit malgré l'opposition des sénateurs dirigeants. Cette Académie était, au début et jusqu'au milieu du XIXe siècle, un foyer de réaction artistique, infiniment plus encore que nos institutions analogues. Elle ne concluait à rien moins qu'à proscrire la musique instrumentale, non seulement des églises comme nous l'avons déjà dit à propos de la Sainte-Cécile, mais de l'art musical tout entier; la voix humaine était, pour ces solennels et gothiques académiciens, la seule source de vraie musique, le reste étant « barbare, » et ils étaient les héritiers exclu-

sifs d'Orlando de Lassus et de Palestrina, à l'instigation originelle de François Commer (1813-1887), bibliothécaire de l'Académie. Commer a d'ailleurs été un merveilleux connaisseur de la musique religieuse des XVIe et XVIIe siècles, et nous avons retrouvé en notre Charles Bordes, créateur des Chanteurs de Saint-Gervais et de la Schola Cantorum, une figure analogue. Mais la musique instrumentale ne pouvait se soumettre à cette tyrannie, et ce fut Joachim qui parvint à faire créer un Conservatoire de Berlin autonome, et à lui assurer une existence indépendante auprès de l'Institut royal de musique religieuse, unique jusque-là parmi les fondations officiellement confiées à la surveillance des sénateurs-académiciens. En 1869, Joachim fut nommé directeur de cette nouvelle institution, mais le parti officiel et clérical ne désarma pas, et le ministre des Cultes von Muehler suscita de telles difficultés qu'un conflit survint : heureusement un ordre du roi de Prusse, daté de Versailles en 1871, donna raison à Joachim en exigeant la démission du ministre, et le Conservatoire de Berlin devint rapidement un des grands centres symphoniques du monde.

Joseph Joachim a composé trois concertos pour violon et orchestre dont l'un, le *Concerto hongrois*,

est un des monuments de la « littérature du violon, » des variations, un nocturne, une fantaisie hongroise, une fantaisie irlandaise, un andantino et allegro, cinq ouvertures, des marches pour orchestre, des morceaux pour violon et piano, des variations et des mélodies hébraïques pour alto et piano, une scène pour voix de femme et orchestre, et quelques lieder. Son influence a été énorme et bienfaisante, un peu comme celle de Bruckner dans le sens où s'est exercée chez nous celle de Franck. On doit le tenir pour un de ces grands « modérateurs » pourtant libéraux qui, tout en combattant la routine de l'Europe centrale, ont résisté en faveur d'une tradition classique, d'une évolution raisonnée et sans heurt, à la perturbation créée dans la jeunesse par Liszt et par Wagner. Joseph Joachim fut un grand musicien, un beau caractère, un virtuose merveilleux, et la Hongrie peut être fière de le revendiquer, encore qu'il ne se soit guère rattaché à elle que par sa naissance et, comme Liszt, par l'interprétation de quelques thèmes.

LA MUSIQUE TCHÈQUE

Tout différemment de la musique autrichienne et hongroise, celle-ci est très originale et bien nettement isolée : elle est l'expression intime de la Bohême, et elle ne prend aucun mot d'ordre en Allemagne. Son inspiration est toute récente ; elle coïncide, au milieu du XIX[e] siècle, avec le réveil de l'esprit national, elle exprime la lutte contre le germanisme, elle est entièrement inspirée du lied populaire tchèque et slovaque, et elle le commente, l'amplifie orchestralement avec une grande science, mais sans jamais en altérer le caractère essentiel, sans rien sacrifier de sa couleur locale, au rebours des œuvres hongroises. C'est là le trait saillant qui apparente la musique tchèque à la musique russe : l'interprétation très savante d'un art pourtant tout plébéien, tout primitif. Et c'est pour cela que l'une et l'autre nous apportent de si précieuses, de si savoureuses évocations de la sensibilité slave.

En même temps qu'un artiste inégal mais infiniment intelligent, chercheur et parfois grand, Josef Manès créait à Prague tout un mouvement pictural, véritable résurrection, les musiciens y créaient un type d'opéra national. On doit mentionner parmi eux François Skuhersky (1834-1892) dont les opéras *Wladimir*, *Lara*, *Le Général*, d'abord écrits sur des textes allemands, connurent le succès lorsque leur auteur les eut donnés en langue tchèque, Charles Schebor (1843), auteur des *Templiers en Moravie*, de *Drahomira*, de la *Fiancée du Hussite*, de *Blanka*, du *Mariage manqué;* et enfin Charles Bendl (1833-1897), auteur de quatuors et de sept opéras, et Josef Rozkosny (1833), qui composa huit opéras. Mais ce ne sont là que des précurseurs ignorés hors la Bohême, ainsi que Théodore Bradsky (1833-1881) et Edouard Napravnik (1839), chef d'orchestre à l'Opéra de Saint-Pétersbourg, dont les quatre opéras, les quatuors et les œuvres orchestrales s'apparentèrent aux productions russes.

Il en va tout autrement de Zdenko Fibich (1859-1900) qui composa sept opéras, des poèmes symphoniques, trois symphonies, des quatuors, un quintette, et des œuvres de piano. Fibich est inconnu en France, mais considéré par les Tchèques comme un musicien profondément expressif

de l'âme nationale, un de ceux dont l'œuvre leur est le plus chère, et que tout le monde, en cette race de musiciens-nés, connaît par cœur. Et ceci nous conduit aux deux plus grands compositeurs de la Bohême, Frédéric Smetana et Anton Dvorak.

Anton Dvorak, fils d'un boucher, naquit en 1841 dans un hameau près de Kralup, et quitta, à seize ans, la maison paternelle. Il arriva à Prague sans argent, sans protections, sans amis, et réussit à entrer comme altiste dans un tout petit orchestre, et à faire ses études à l'école des organistes. Il vécut là quelques années d'héroïque misère, jusqu'en 1862, époque où il fut admis comme alto à l'orchestre du nouvel Opéra National Tchèque qu'on inaugurait, et dont Smetana dirigeait l'orchestre. Dès lors, le chef protégea le jeune homme, qui composait, et en 1873 l'exécution d'un hymne eut un tel succès qu'Anton Dvorak devint subitement célèbre. Nommé premier organiste de l'église de Saint-Albert, un an après il se vit accorder par le ministère des Cultes une rente à vie, qui le mit à l'abri de tout besoin, et plus tard il fut professeur au Conservatoire de Prague jusqu'en 1892, alla trois ans à New-York pour diriger le Conservatoire, revint à Prague en 1895 et y mourut en 1904. Smetana l'avait aidé dans son pays, et ce fut Brahms qui,

avec Joachim, propagea dans toute l'Europe centrale le nom et l'œuvre d'Anton Dvorak.

Ses œuvres sont considérables par la valeur comme par le nombre. Elles se composent en effet de huit opéras et d'une vaste série orchestrale ou instrumentale, cinq symphonies, danses et pièces de piano, trois cahiers de duos (*Echos de Moravie*), chœurs, lieder serbes, bohémiens, tsiganes et néo-grecs, un *Stabat* pour chœurs et orchestre, un oratorio, des rapsodies slaves, poèmes et variations symphoniques, quatre ouvertures, sérénade pour orchestre à cordes, sérénade pour instruments à vent avec violoncelle, concertos avec orchestre pour piano, pour violon, pour violoncelle, neuf quatuors, trois quintettes, un sextuor, deux quatuors et trois trios pour piano et cordes, un quintette pour piano et cordes. Tout cela fut d'abord édité par l'éditeur Simrock sur la recommandation de Brahms, et la célèbre chanteuse Amalia Joachim répandit partout une série de lieder de Dvorak. Cette musique est de la plus grande beauté par l'inspiration comme par la technique. Dvorak avait spécialement un sens surprenant des timbres et une riche sensibilité auditive; personne mieux que lui n'a su synthétiser les traits essentiels du caractère national. Le peuple tchèque, très intelligent,

très nerveux, très joyeux et plein de verve, a eu la plus douloureuse histoire, et ce désaccord constitue la forme, toute d'oppositions violentes, de son lyrisme populaire. La joie et la souffrance s'y confrontent constamment, le lamento y alterne la danse effrénée ou le caprice humoristique. Dvorak a merveilleusement compris et transcrit ce conflit, il l'a élevé, par la puissance et la maîtrise de sa technique, par la sincérité de son sentiment, à la hauteur de la grande musique, et il est extrêmement regrettable que les programmes de nos concerts ignorent ou presque le nom de ce fougueux rythmeur, de ce lyrique sombre, énergique, éclatant et plein de feu, dont l'œuvre enthousiasmerait sûrement le public français.

FRÉDÉRIC SMETANA

Ce fut Frédéric Smetana qui donna à la Bohême ses œuvres dramatiques capitales et qui, maître de Dvorak, ouvrit avant lui la route de l'avenir musical en ce pays. Avant Smetana la musique tchèque, à proprement parler, n'existait pas : il éleva le premier une voix nationale, et de lui tout est venu. Jusqu'alors l'art allemand régnait si exclusivement dans l'écrasement systématique de tout élément autochtone, que personne de la bonne société, au témoignage de Hanslick, n'eût même eu l'idée d'assister aux timides essais de représentations tchèques où, dit-il, « on envoyait les domestiques. » Smetana créa donc de toutes pièces l'art musical de sa patrie. Si la vie de Dvorak, après la misère du début, finit bien, la sienne ne fut qu'une longue suite d'épreuves, et c'est une grande et douloureuse figure que Smetana.

Fils d'un brasseur, il naquit à Litomysl (Moravie) en 1824, et fut un petit pianiste prodige, jouant

en public dès l'âge de six ans. Condisciple de Hanslick à l'Université de Prague en 1839, il continua ses études de piano, devint, pour vivre, maître de musique chez le comte Thun, épousa en 1849 la pianiste Kolar, et commença, malgré sa pauvreté (son père étant ruiné) de se faire connaître, en s'aidant de la protection de Liszt pour publier ses premières pièces pour piano, que Clara Schumann interpréta, et pour fonder un institut d'élèves avec le principe de faire toutes les études en langue et en esprit tchèque. Un instant il crut pouvoir faire admettre cette tentative hardie, son vieux professeur, Proksch, l'ayant fait agréer par le vieil empereur Ferdinand Ier, retiré au palais de Hradchin, après abdication, pour lui aller faire de la musique chaque soir; François-Joseph, monté sur le trône en 1848 et marié à Elisabeth de Bavière, se vit offrir la dédicace d'une symphonie écrite sur l'hymne autrichien de Haydn, mais Smetana était déjà mal vu, convaincu de zèle nationaliste, et quelque chambellan protocolaire refusa la dédicace au nom de ses souverains. Sans cette circonstance, qui sait si Smetana ne fût pas devenu un musicien de cour à l'allemande, comme tant d'autres? L'outrage lui fit voir que jamais la morgue austro-allemande ne supporterait les tentatives tchèques, et

c'en fut fini : la symphonie, exhumée en 1882, ne fut jamais publiée, et l'artiste se voua à la vie pauvre et muette des patriotes opprimés par Vienne. La mort de sa première petite fille en 1855 (il en eut quatre) lui fut une douleur jointe aux angoisses matérielles. Acceptant, pour vivre, une place de directeur de musique à Gœteborg, en Suède, il y partit en 1856 et y resta jusqu'en 1861, dirigeant des œuvres de Mendelssohn, Schumann, Gade, Liszt, Wagner, composant un *Richard III*, entreprenant un *Wallenstein* que M. Vincent d'Indy devait traiter symphoniquement plus tard, un poème symphonique, *Hakon Jarl*, se faisant jouer à Prague de loin en loin et ne cessant de correspondre avec Liszt, toujours généreux et bienfaisant. Ce fut à Gœteborg que Smetana commença de préciser le caractère proprement bohémien de son art dans la musique de piano (*Esquisses*, *Ballade en mi mineur*, *Souvenirs de Bohême*) et diverses ouvertures (*Les Hébrides*, *Fernand Cortez*); ce fut là qu'il se mûrit dans sa technique et son sentiment. Mais sa femme mourut en 1859, et en 1860 il se remaria en Bohême avec Barbara Ferdinandi; le climat suédois avait tué sa première épouse, la seconde eut une si forte nostalgie du pays tchèque que Smetana quitta la Suède pour revenir en sa patrie.

Ce fut sa montée au calvaire. Il trouva Prague en effervescence nationaliste, et le renouveau tchèque était si vivace que le gouvernement autrichien se voyait forcé d'admettre la construction d'un théâtre national. Smetana, le plus désigné, se donna tout entier à cette œuvre : il y perdit tout le bénéfice de l'accueil que l'Allemagne musicale commençait à lui faire, il n'y gagna que la défiance des bourgeois, la jalousie des confrères, la persécution germanique. Fondant une école avec Ferdinand Heller, donnant des leçons, il organisa de son mieux, avec une activité inouïe malgré la gêne et une santé mauvaise, l'éducation musicale du public, donna son premier opéra national, *Les Brandebourgeois en Bohême*, avec succès en 1866, puis composa la *Fiancée vendue*, œuvre pleinement tchèque, très gaie, très pittoresque, de proportions et de visées moins hautes que ses autres œuvres, mais par là même mieux accueillie et mieux tolérée : c'est vraiment un petit chef-d'œuvre de caractère intimement national qui fut créé en 1870. Au reste, de ce succès et de cette œuvre on fit une arme contre l'auteur : ses projets dépassant de beaucoup cette œuvre écrite par fantaisie, on en profita pour l'accuser de faire retour à l'Allemagne par le wagnérisme et de quitter la musique « na-

tionale. » En réalité Smetana n'entendait ni imiter Wagner, ni se restreindre à orchestrer des mélodies populaires tchèques, il cherchait un style Bohémien digne d'une grande nation, et on voulut le forcer à refaire toujours cette *Fiancée vendue* dont la vogue finit par l'exaspérer.

En 1868, pour célébrer la pose de la première pierre du Théâtre National définitif, on joua *Dalibor*, drame symbolique admirable sur un médiocre livret. Les accusations de wagnérisme assaillirent le musicien si profondément slave de cette œuvre géniale, et dès lors l'acharnement le poursuivit. Il composa une œuvre nouvelle, *Libuse*, destinée à n'être donnée que dans les jours de fête nationale, dans les occasions solennelles; et en effet, c'est une sorte de poème allégorique des origines tchèques, de drame sacré, qui inaugura la première soirée du Théâtre National en 1881 et qu'on ne joue qu'à l'anniversaire de Smetana et aux grandes dates historiques, selon sa volonté enfin respectée. C'est une œuvre qui emprunte très librement certains procédés de Wagner, mais en fait tout autre chose, et c'est un chef-d'œuvre où le génie éclate incontestablement. Smetana ne put l'entendre : il était déjà devenu sourd, comme Beethoven. Il devait composer encore diverses œuvres scéniques, *Le Se-*

cret, *Le Mur du diable*, *Les Deux veuves*, les deux quatuors splendides qui s'intitulent « De ma vie ». Son infirmité le força à quitter son poste de l'Opéra de Prague, il se retira chez son beau-fils à la campagne, y composa enfin le *Baiser*, une délicieuse idylle; malgré la sottise des livrets, sa musique devenait merveilleuse de vie, de charme, de bonté. Une de ses dernières productions fut le cycle de poèmes symphoniques intitulé *Ma Patrie* et dédiée à cette Prague où pourtant il avait trouvé tant d'envieux et d'ennemis. La composition d'un dernier opéra, *Viola*, ne put s'achever : en 1883 Smetana donnait des signes de dérangement mental, en avril 1884 on le conduisait dans une maison de santé, il y mourait fou le 12 mai.

Smetana fut un génie : son existence fut d'un martyr du nationalisme. Il sacrifia tout à un pays qui l'honore aujourd'hui mais ne le seconda pas, et, selon la belle et frappante expression de son meilleur biographe, M. William Ritter, « le patriotisme lui fit manquer son heure d'universalité. » *Dalibor* et *Libuse* sont de grandes créations dont on ne peut approfondir toute la beauté que dans l'atmosphère tchèque elle-même, pour laquelle elles furent faites. Dvorak a connu plus de succès parce que les temps avaient évolué et que l'injustice infligée

à Smetana, et tardivement désavouée, avait fait honte aux pires négateurs de l'art bohémien en formation. L'art de Smetana est le type parfait, absolu, de l'émanation intellectuelle d'une race, d'une patrie, il ne pouvait donc être présenté avantageusement ailleurs, cependant les fragments suffiraient à donner la plus haute idée du musicien, même à des publics étrangers incapables de mesurer l'immensité de l'effort d'une telle vie artistique dans des conditions si douloureuses. Frédéric Smetana incarna l'âme même de son pays, et l'avenir le comptera parmi les plus originaux créateurs de la fin du XIXe siècle.

Toute la jeune école tchèque, très vivace, vient de lui qu'elle révère. Les Kovarovic, les Fœrster, les Novak, les Suk n'ont point jusqu'ici repris sa vaste visée, la création d'un art national supérieur à l'interprétation savante des thèmes populaires, la création d'un style slave au cœur de l'Europe. Ils se sont bornés plus modestement à une résurrection du folk-lore : du moins sont-ils imbus du caractère tchèque et libérés de toute influence allemande, et leurs œuvres sont charmantes et typiques. Cette race est d'ailleurs infiniment musicienne. L'immense littérature du lied slovaque, oralement transmise, est un des joyaux musicaux de l'huma-

nité. La réputation des virtuoses tchèques, attestée dans le monde par des chanteurs comme Burrian ou Emmy Destinn, des violonistes comme Kocian, des quatuors comme le célèbre quatuor Wihan, des compagnies comme l'admirable *Chorale des Instituteurs tchèques*, n'est plus à faire, et les auditions du Théâtre national de Prague sont des modèles d'art dramatique. L'idéal de Smetana, comme celui du peintre Manès, s'est donc réalisé, mais l'un et l'autre l'ont enfanté dans la douleur et sont morts sans avoir pu assister au triomphe de leurs idées, que le Théâtre National ou les sociétés chorales dont l'art émerveilla naguère les Parisiens, défendront solidement désormais contre la systématique opposition austro-allemande. Il était nécessaire d'insister ici sur le rôle de Smetana, car il est le seul, dans tout ce qu'il nous a bien fallu, en tenant compte des divisions géographiques, appeler « la musique austro-hongroise, » à créer, avec *Dalibor* et *Libuse*, une musique de Bohême originale, véritable manifestation du slavisme. Et du slavisme plus peut-être que la musique russe ne l'a révélé, car elle est avant tout, plutôt que slave, importatrice de l'asiatisme. C'est à Liszt, à Chopin, à Mahler, à Smetana que nous demanderons plus expressément les caractères slaves authentiques.

La Musique Russe

GLINKA ET SON INFLUENCE

La limitation de dates imposée au présent ouvrage semblera moins arbitraire pour l'étude de la musique russe que pour celle de toute autre : c'est véritablement en effet de 1850 à 1900 que cette musique est éclose, s'est épanouie et paraît enfin avoir ralenti son essor, après avoir atteint en ce demi-siècle à une intensité extraordinaire. Nous n'aurons point à examiner beaucoup d'hommes, mais aucun ne sera négligeable : un initiateur méritoire et parfois grand, un autodidacte d'inspiration géniale, et cinq ou six beaux talents nous retiendront. La germination simultanée de ces talents n'est pas

leur trait le moins curieux : ils nous offrent le phénomène, unique sans doute dans l'histoire musicale, d'un groupe d'amis survenant à peu près sans tradition et sans éducation dans le plus subtil des arts, et le portant d'un seul coup à son plus émouvant degré par la brusque condensation d'une profonde originalité ethnique.

On peut dire que jusqu'au XVIIIe siècle toute autre musique que le lied populaire et le chant religieux d'origine byzantine était inconnue en Russie, et que la première de ces deux sources fut l'inspiratrice essentielle du mouvement orchestral de 1850. L'opéra importé d'Italie suffisait à la cour, sauf quelques rares essais de Volkow, de Matinsky, de Fomine à la fin du XVIIIe siècle, et tout italiens d'ailleurs, et au début du XIXe siècle c'était un Vénitien établi en Russie, Cavos, qui interprétait des sujets populaires russes. On avait du goût pour l'art musical, mais aucune tradition de culture, aucune école. Cet italianisme se trouvera donc naturellement dans l'œuvre du premier grand compositeur autochtone, de Michel Ivanovitch Glinka, né en 1804. Dès 1822 il s'adonna fervemment à l'étude des classiques et de la technique, et peu à peu, obéissant à son instinct, il osa rêver d'écrire de la musique vraiment nationale, quoique

sans volonté théorique et sans ambition personnelle. Glinka offre un exemple typique de l'artiste divinateur dont les inspirations, auxquelles il a obéi ingénument, serviront plus tard à étayer des systèmes et à organiser des réformes dont il n'a eu ni la prétention ni la prévision. Vers 1832 et 1834 il composait déjà des fragments de scènes lyriques en vue d'un opéra russe d'amples proportions. Ayant fait à Saint-Pétersbourg, après divers voyages, la connaissance de plusieurs écrivains de la Jeune Russie, notamment Pouchkine, Gogol et Joukovsky, ce dernier lui conseilla le sujet du sacrifice du paysan patriote Ivan Soussanine s'immolant pour sauver le jeune Tsar. Ce fut l'origine de *La Vie pour le Tsar*, dont le baron Rosen écrivit le livret et qui fut jouée en 1836 avec un succès triomphal : nommé par le tsar maître de la chapelle impériale, Glinka fut consolé par un tel accueil de la mésentente rapidement survenue entre lui et sa jeune femme, et terminée par un divorce. Il écrivit dès 1837 un nouvel opéra sur le poème de Pouchkine, *Rousslan et Ludmila*, y travailla jusqu'en 1842, mais reçut un accueil moins flatteur pour cette œuvre où s'affirmait plus encore son originalité. Il quitta la Russie en 1844, alla à Paris où il connut Berlioz, qui le joua fragmentairement à ses

concerts, visita l'Espagne dont les mélodies populaires l'attiraient, y écrivit des *Fantaisies pittoresques*, revint dans son pays en 1847, séjourna à Varsovie. La date de 1850 le surprend à la fin de ce séjour. En 1852, Glinka voyageait de nouveau en France, atteignait Toulouse, remontait à Paris et y restait jusqu'en 1854. La déclaration de guerre russo-anglo-française le ramena à Tsarskoé-Selo auprès de sa sœur dévouée, Mme Chestakow, et ce fut là qu'il commença de recevoir les jeunes musiciens issus de ses théories et considérant l'auteur de la *Vie pour le Tsar* comme « le père de la musique russe, » notamment Mili Balakirew. En 1856 Glinka retourna à Berlin pour y perfectionner sa technique. Il voulait, malgré sa mauvaise santé, tenter un nouvel effort encore plus vaste : Meyerbeer donna à la cour un brillant concert en son honneur. En sortant, Glinka prit froid, s'alita, et le 3 février il était mort. Il disparaissait à cinquante-deux ans, la même année que Schumann.

La *Vie pour le Tsar* était apparue de suite ce qu'elle apparaît encore aujourd'hui : une date nationale autant qu'artistique. Elle ouvrait l'ère musicale russe : elle affirmait d'emblée, avec une grande énergie, le principe de porter à la scène

lyrique le chant populaire, et c'est pourquoi elle plut à la cour comme au public même plébéien. *Rousslan et Ludmila* souleva de vives oppositions justement dues à l'affirmation renforcée de ce principe. C'est qu'en effet des difficultés administratives, la maladie de la principale interprète et son remplacement défectueux à la veille de la première représentation, ne pouvaient suffire à expliquer ce revirement : déjà la haute approbation impériale, le choix patriotique du sujet, la joie de voir la Russie naître enfin à une existence musicale autochtone, avaient seuls pu faire taire le mécontentement des amateurs aristocrates murmurant à certains passages nettement populaires l'expression de « musique de cochers, » irrités d'entendre les spectateurs du commun chanter en chœur dans les rues ces passages, et dérangés dans leur goût pour l'italianisme. *Rousslan et Ludmila* est une œuvre dégagée de toute formule italienne et très supérieure à la *Vie pour le Tsar* par la valeur orchestrale et surtout par l'intensité du caractère populaire russe. C'est là la véritable raison de l'opposition qu'on lui fit : on comprit trop vite que Glinka faisait de la musique venant du peuple et lui parlant, ce qui, en Russie, ne pouvait qu'inquiéter. C'est cependant l'honneur et la véridique

raison de l'influence de Michel Glinka d'avoir ainsi déterminé l'esthétique de la belle phalange de compositions qui allait se former.

Glinka composa, en dehors de ses deux opéras, et outre quelques romances de début, ses *Fantaisies pittoresques*, la *Jota Aragonese*, la *Nuit d'été à Madrid*, sur des thèmes espagnols, la *Kamarins-Kaïa* et un *Capriccio* sur des thèmes russes, un trio, un sextuor, un quatuor, une polonaise pour chœurs et orchestre, trois chœurs religieux, une vingtaine de pièces pour piano à deux et quatre mains, et environ soixante-dix mélodies : enfin, il esquissa un poème symphonique sur *Tarass-Boulba*. Les lieder sont médiocres, comme les pièces pour piano, et, chose singulière, on n'y retrouve rien de la profonde caractérisation populaire qui s'atteste si glorieusement dans les deux opéras. Les *Fantaisies*, surtout les deux espagnoles, sont seules à retenir. Glinka était frappé par le type des chants espagnols, il était allé en Espagne pour mieux saisir son affinité avec le type russe, et cette curiosité se retrouve chez les musiciens russes qui l'ont suivi. Sa musique de chambre a peu d'intérêt. Cet artiste hardi et libre était aussi un capricieux : il sentit la nécessité de fortifier sa technique, de résister à la facilité de

son inspiration, mais il manquait de méthode en son travail, et les voyages, sa santé incertaine, sa mort prématurée ne lui laissèrent pas plus que son humeur fantaisiste le loisir d'une éducation mûrie dont pourtant sa grande intelligence devinait le prix. Il fut avant tout possédé par l'idée de faire un art « bien russe, » une œuvre où, comme il le disait, « ses compatriotes se sentissent comme chez eux » — et cette idée suffit à soutenir la carrière d'un homme, et Michel Glinka l'a superbement mise en œuvre. Pour lui plus que pour tout autre, un auditeur actuel de ses deux œuvres maîtresses ne devra oublier, s'il les veut juger sainement, les dates et les conditions, sans quoi il risquera fort de ne pas discerner en quoi la *Vie pour le Tsar* surtout, où abondent les belles pages mais aussi les banalités, les timidités et les obédiences au style italien, est une œuvre russe, capable d'avoir fait tressaillir toute une génération de joie nationaliste, alors qu'auprès des œuvres de Moussorgsky ou de Rimsky-Korsakow par exemple, auxquelles nous sommes habitués, le caractère « russe » spécifique apparaît très faible dans la *Vie pour le Tsar*. *Rousslan et Ludmila* est à ce point de vue incomparablement supérieur, et on y trouve des beautés dont l'audace caractéris-

tique est vraiment foudroyante et n'a pas été dépassée par les modernes.

Grande figure, que Berlioz aima, comprit et loua avec enthousiasme, ainsi que Liszt. Et en effet, et à Berlioz surtout, cette musique devait plaire. Elle coïncide à ses principes de lyrisme scénique. Et là encore nous trouvons en Glinka le présage d'un caractère transmis par lui à tous ses successeurs : la musique russe doit beaucoup à l'auteur de la *Symphonie Fantastique* et de la *Marche hongroise*, beaucoup à l'initiateur du poème symphonique. Berlioz a été, plus encore que Liszt, le maître qui a influé sur elle. Glinka contient donc en germe toutes les intentions des compositeurs suivants, sauf de Moussorgsky, lequel est un phénomène sans analogue peut-être dans aucune école musicale au monde. Et tout cela explique combien justement l'auteur inégal de *Rousslan et Ludmila* a mérité d'être nommé « le père de la musique de son pays. » Il n'a pas seulement fait le premier geste et la première œuvre, il a créé le cadre esthétique de sa race, et c'est encore dans ce cadre qu'elle se présentait en 1900, les ornements seuls étant changés.

LE GROUPE DES « CINQ »

Parallèlement à l'effort de Glinka, n'ayant qu'une brève mention à faire de l'impersonnel compositeur Serow (1820-1871), nous devrons, avant d'en venir aux véritables continuateurs du maître, nous arrêter à deux auteurs : l'un est Dargomyski (1813-1869), et l'autre Pierre Tchaïkowsky (1840-1893). Dargomyski, conseillé par Glinka, commença par suivre, avec beaucoup moins de talent, la même route d'inspiration nationale dans ses mélodies, ses œuvres symphoniques et son opéra *La Roussalka;* puis il se rapprocha d'une conception plus réaliste de la déclamation lyrique devenue l'auxiliaire fidèle du langage parlé, comme l'atteste sa dernière œuvre, *Le Convive de Pierre* (1856). Nous verrons plus loin en quoi cette volonté de vérité musicale se retrouva, avec génie, en Moussorgsky. Quant à Pierre Tchaïkowsky, il s'inscrit à l'écart de ses compatriotes : son opéra

Onéguine, ses symphonies, ses œuvres vocales témoignent d'un talent évident, mais aussi d'une emphase et d'un romantisme qui déguisent mal le manque de goût, de sens critique et d'originalité. C'est un des Russes qu'on a connus à Paris d'abord, et il n'a donné aucune idée de la riche inspiration de ses confrères. Il représente une tendance spéciale, celle de se mettre à l'école allemande et de tenter une musique « pure, » c'est-à-dire également dégagée du réalisme et du dramatisme nationaliste, ni pittoresque ni tragique, et ne cherchant ses fins que dans l'expansion et la combinaison des sons eux-mêmes. C'est l'idéal des grands classiques, et Tchaïkowsky ne put que l'ambitionner sans l'atteindre : c'est pourquoi il reste très inférieur aux autres Russes, soit aux succédanés de Glinka soit à ceux de Dargomysky, lesquels eurent tous un idéal plus modeste mais en tirèrent des chefs-d'œuvre. Il n'y a aucune volonté ni aucun exemple de « musique pure » chez les beaux créateurs russes, sauf peut-être chez Borodine. Qu'ils soient lyriques et dramatiques selon l'impulsion de Glinka, qu'ils cherchent un «vérisme » musical selon Dargomyski, ils sont tous également nés du chant populaire slave ou oriental, ils veulent décrire, traduire le langage ou les gestes de leur

race, et ils ne conçoivent rien abstraitement, ils n'ont point l'idée de la musique « pour la musique, » ils ne se préoccupent ni de symbolisme, ni de formalisme, ni de pensée généralisée, et ils s'effraient peu de n'être vraiment compréhensibles que chez eux, de risquer ainsi de ne point participer, dans l'admiration mondiale, au culte qu'elle rend aux grands génies de leur art. Ecole fermée, art local et clos, mais par cela même admirablement et intensément expressif de son désir volontairement restreint. Tchaïkowsky n'est ni ceci ni cela. Mais sa personnalité d'intérêt médiocre est pourtant utile à la critique pour consigner, dès le début du mouvement russe, une tendance fâcheuse qui est reparue récemment.

Le premier fondateur du groupe dit des Cinq fut Mili Balakirew (1837-1910), qui avait reçu les leçons de Glinka et joua dès sa mort un rôle prépondérant. Le second fut César Cui (né en 1835), que Dargomyski influença par la suite. Le troisième fut Modeste Moussorgsky (1839-1881), d'abord élève de Balakirew puis de Dargomyski. Le quatrième fut Alexandre Borodine (1834-1887), élève de Balakirew; et le cinquième fut Nicolas Rimsky-Korsakow (1844-1908). Moussorgsky vaudra d'être étudié en un chapitre spécial. Nous dirons tout de suite de

César Cui le peu qu'il sied d'en dire : sa musique sans lyrisme lui méritera sans doute moins de considération que son amitié fidèle pour ses camarades et les écrits intéressants dans lesquels il a raconté leurs vies et exposé leurs tendances. Restent trois hommes de haut mérite : Balakirew, Borodine et Rimsky-Korsakow.

On doit au premier d'admirables poèmes symphoniques, dont le plus connu en France est *Thamar*, souvent exécuté en nos concerts avec un vif succès, et adapté à la chorégraphie la plus brillante par Michel Fokine et la récente compagnie des ballets russes. On doit à Borodine des lieder, des quatuors, des symphonies, et en France on joue souvent son poème symphonique *Esquisse sur les steppes de l'Asie centrale ;* diverses auditions ne nous ont encore révélé que des fragments de son grand opéra *Le Prince Igor*, et notamment les célèbres *Danses polovtsiennes* qui y forment un divertissement. Rimsky-Korsakow est également connu en France par la fréquente inscription à nos programmes de concerts de ses poèmes *Sadko*, *Conte Féerique*, *Antar*, *Scheherazade*, celui-ci adapté à la scène chorégraphique par la compagnie des ballets russes : des représentations de l'Opéra impérial, en tournée à Paris, ont révélé l'opéra

historique *La Pskovitaine*, et l'Opéra-comique de Paris a donné une autre œuvre lyrique *Snegourotchka* (*La Fée des neiges*). Enfin, le *Capriccio espagnol* de Rimsky-Korsakow est une des œuvres symphoniques les plus aimées du public de nos concerts.

Le trait commun à ces trois compositeurs éminents, c'est l'orientalisme. Ils sont beaucoup plus orientaux que slaves. Ils ont été profondément impressionnés par la poésie somptueuse et barbare de l'Asie russe, et s'ils sont partis des thèmes populaires russes, ils leur ont bientôt annexé les rythmes asiatiques. Cette idée ne leur est pas propre : on la trouve dans les œuvres de Glinka, et surtout dans *Rousslan* et *Ludmila*. Des pages comme la *Lesghinka*, le chœur persan, les danses, les apparitions fantastiques, en cet opéra, le prouvent, ainsi que la *Kamarinskaïa*; et même Moussorgsky a pris là le goût d'orientalisme d'une partie de son œuvre. Mais ce qui, chez Glinka, n'était encore qu'à l'état épisodique, est devenu chez ses successeurs une esthétique nouvelle et très volontaire. C'est à tort que le public français, ébloui par le coloris étrange de cette musique, l'a considérée comme une révélation de l'âme slave. Elle n'est point slave, elle est persane et turcomane, elle vient

du Caucase et du Turkestan, elle est le résultat de ce grand mouvement qui a poussé la Russie vers la conquête de l'Orient en la détournant de l'Europe. Le slavisme est tout différent : ainsi que nous le disions précédemment, contrairement à l'opinion courante, c'est bien plutôt dans Chopin, Liszt, Smetana et même Mahler qu'il le faut chercher. Cette remarque nous aidera à comprendre pourquoi des compositeurs et critiques comme César Cui et les actuels symphonistes russes, mieux placés en somme que nous pour bien juger, ont déclaré les œuvres de Tchaïkowsky et de Dargomyski, entre autres, plus « russes » que nous ne l'eussions supposé, et montré quelque détachement et de la sévérité pour Balakirew ou Moussorgsky. Ils en ont eu beaucoup moins pour Borodine, parce que celui-ci avait des tendances à la musique « pure, » et pour Rimsky-Korsakow, parce que celui-ci témoigna, au cours de sa glorieuse carrière, d'une préoccupation grandissante de la technique, et fut certainement de tous le plus savant.

Nous reviendrons sur cette question en concluant ce chapitre et en examinant les tendances russes les plus récentes. Disons dès maintenant que la période orientaliste de l'école russe a engendré des merveilles, et enrichi la musique euro-

péenne d'éléments imprévus. Balakirew et Rimsky-Korsakow, en des œuvres comme *Thamar*, *Antar*, *Sadko*, ont exprimé avec une magnificence incomparable le décor et l'âme asiatiques. Ce sont là des fresques éblouissantes de richesse rythmique, de fantaisie, de hardiesse et de savoureuse étrangeté. Mais on a tôt fait de leur reprocher d'être décoratives et superficielles. Un art n'est point superficiel lorsque, par l'évocation des aspects, il suggère les âmes : et vraiment l'âme des peuples barbares est perceptible dans cette sorte de vaste commentaire musical des *Mille et Une Nuits*. La fusion intime de cruauté, de volupté, de raffinement et de mélancolie, qui est, par son subtil dosage, le secret de cette âme d'Asie, est rendue intensément par cette musique, et on y évoque sans cesse ces princes fastueux, brutaux et nostalgiques qui respirent les roses avec délices dans l'odeur du sang des suppliciés, adorent des femmes splendides et les poignardent sur un soupçon, s'ennuient dans des fêtes exquises et mêlent sans cesse l'animalité aux plus ingénieuses pensées, entre leur poète et leur bourreau.

Lorsque les danseurs russes ont adapté à la scène des œuvres comme *Thamar* ou *Schehe-razade*, non seulement la musique s'est trouvée

étonnamment capable de prétexter les plus complexes audaces chorégraphiques, comme si elle avait été écrite et répétée en une incessante collaboration, mais encore l'adjonction de costumes luxueux et de décors dont le faste et le coloris ardent font de la scène un immense écrin n'a pas réussi à éteindre l'éclat des sonorités : elles sont restées, dans l'ensemble, les plus opulents joyaux. Il est impossible, très probablement, de dépasser la joie énervante, la frénésie luxurieuse de *Scheherazade*, au moment où la sultane désobéissante et adultère ouvre la porte du harem et fait entrer son nègre favori, le conviant à une danse orgiaque où tourbillonnent esclaves noirs et femmes, danse qu'interrompt le retour inopiné du maître trahi, et à laquelle succède une scène d'atroce massacre. Le meurtre de l'amant de *Thamar* n'atteint pas à une puissance moindre, non plus que l'exaltation héroïque d'*Antar*, et on trouve dans de telles pages d'admirables exemples de puissance dramatique. Si Balakirew n'a rien donné au théâtre, cette puissance s'est manifestée dans la *Pskovitaine*, qui est un très beau drame lyrique, et où les chœurs, de style purement slave cette fois, l'entrée d'Ivan le Terrible, certains dialogues et la scène finale s'élèvent aux plus hautes régions de l'art expressif.

Composée en même temps que *Boris Godounow* (les deux amis travaillaient alors ensemble), cette œuvre n'est point géniale comme celle de Moussorgsky, mais elle n'en est pourtant point indigne par l'éloquence et le grand style.

Borodine exprima plutôt la langueur, la mélancolie immense de « l'Orient désert » que la fureur et le faste de ses habitants : l'*Esquisse sur les steppes de l'Asie centrale*, avec sa cantilène de lente caravane traversant les lignes étales d'un paysage infini, est une œuvre typique, d'une poésie poignante et aussi d'une rareté de timbres et d'un mystérieux coloris dont l'influence semble bien s'être propagée jusqu'à notre compositeur le plus nouveau, Claude Debussy, tout au moins dans ses œuvres de début, de même qu'en les récitatifs et dans toute la déclamation de son *Pelléas et Mélisande* l'influence de Moussorgsky est incontestable. Borodine a affirmé le même caractère dans ses symphonies et ses quatuors qui sont des chefs-d'œuvre. Il avait le sens de la symphonie et de la mélodie plus que celui du théâtre, et il voyait clair en lui-même en écrivant : « Je fus toujours, au point de vue dramatique, en désaccord avec mes amis. Le récitatif n'est ni dans ma nature ni dans mon caractère : je suis plutôt entraîné vers la mé-

lodie, la cantilène, les formes finies et concrètes. » Il était ainsi plus près de Glinka que tous les autres, et ses lieder, délicieux, sont aussi d'un artiste qui eut le sens de la « musique pure. » Mais il n'abandonna jamais la source populaire, et il faudrait se garder de ne voir en lui qu'un élégiaque. Le *Prince Igor* est plein de puissance, les chœurs y sont énergiques, la vie y circule, et on y trouve ces *Danses Polovtsiennes* dont le mouvement est si nerveux et si exultant de joie guerrière. Elles ont été incarnées par les danseurs russes, et la vue de ces archers mimant le combat et l'enlèvement des captives, dans une fête donnée au camp polovtsien, a constitué une des visions les plus ardentes et les plus tumultueuses qui se puissent concevoir au théâtre. On ne peut rêver de musique de ballet plus farouche et plus enivrée; elle a les « pieds de feu » dont parlait Nietzche, qui l'eût adorée.

Elle suffirait à prouver, en la comparant aux rêveuses symphonies, l'étendue de l'âme et de la sensibilité de ce musicien parfois génial et toujours merveilleusement artiste. Encore siéra-t-il de remarquer que les pages les plus mélancoliques de Borodine, et en général de tous ces musiciens russes, n'ont rien de morbide et ne créent jamais l'énervement, le malaise sensuel de certaines pages de Wagner. Cet

art puisé aux sources plébéiennes et raffiné par des magiciens de la sonorité reste toujours sainement humain, jusque dans la plus violente évocation des fureurs passionnelles. Il n'est hanté d'aucune idée générale, d'aucun souci de métaphysique, il est l'œuvre d'hommes qui semblent avoir ignoré toute l'évolution sentimentale et philosophique accomplie parallèlement à eux, par Wagner, l'irruption d'éléments intellectuels dans l'art de la sonorité. Et cependant ils ne prennent jamais cette sonorité en soi : ce sont des peintres, des peintres rutilants et savoureux comme notre Monticelli, des impressionnistes et des illustrateurs, à l'effort desquels, pour cette raison, s'est parfaitement associé l'effort de la nouvelle génération de peintres décorateurs russes : les Benois, les Rœrich, les Bakst, les Serow, les Golovine, sont les jumeaux des Balakirew, des Borodine ou des Rimsky-Korsakow. Tous ont été inspirés, dans leur art opulent et barbare, par les légendes et les mœurs de la vieille Russie mystique et souffrante, dolente sous le joug de sa cruelle aristocratie, pleine de poésie résignée, de caprices et de superstitions, et de là ils sont passés sans effort, se détournant du modernisme européen, à la poésie asiatique, à ses drames, à ses contes fabuleux, à ses pompes et à ses crimes.

Le résultat a été un art spontané, insolite, infiniment curieux, situé en marge de toute la musique ancienne et moderne, promouvant hardiment le folk-lore au rang des grandes créations. Mais de tous aucun n'y réussit avec l'extraordinaire originalité de Modeste Moussorgsky.

MOUSSORGSKY ET SON ŒUVRE

Il naquit en 1839 d'une famille de petite noblesse, dans le village de Karevo (gouvernement de Pskov). Dès l'âge de sept ans il jouait au piano de petites compositions de Liszt, et son talent de pianiste se développa dès lors sans trève. En août 1852, il entrait, à Pétersbourg, à l'école des porte-enseignes de la Garde, y faisait de bonnes études, en sortait en 1856 officier au régiment des Preobrajensky, et rêvait d'écrire un opéra sur le *Han d'Islande* de Hugo. Il se liait avec Borodine, promu médecin militaire, et était alors un jeune et fringant officier mélomane. Puis il connut Dargomyski, et par celui-ci César Cui, destiné à devenir général d'infanterie, et enfin Balakirew et le critique Stassow. Tous se groupèrent bientôt sous l'autorité de Balakirew, et ce fut dans ce milieu, où l'on rêvait d'une école musicale russe hardie et libre, que Moussorgsky compléta son éducation. Il reçut les conseils et

l'aide de Balakirew dans ses premiers essais, scherzos, romances, chœurs, et il se distinguait dans les réunions par son talent de baryton et surtout de comédien lyrique. En 1859, transféré aux tirailleurs et envoyé dans une autre garnison, plutôt que de quitter sa mère et ses amis, Moussorgsky préféra démissionner et se consacrer exclusivement à la musique.

Dès lors, pauvre, débile, fébrile, il commença une existence de grande gêne, n'ayant pour soutien que l'amitié de quelques intimes et le pressentiment de son génie. Le foyer familial s'étant définitivement désagrégé par le mariage de son frère et la retraite de sa mère à Karevo, il cessa d'errer de la campagne à la ville, et vécut à Saint-Pétersbourg en communauté avec cinq camarades, forcé de gagner son pain en traduisant des comptes rendus de procédure criminelle, et d'accepter un petit emploi bureaucratique. Une maladie nerveuse le contraignit de nouveau à mener la vie campagnarde chez son frère et sa belle-sœur, à Mirkino. Ce fut seulement à partir de 1867 qu'il composa selon sa véritable originalité, lentement éclose, et ses grandes œuvres furent produites de 1870 à 1878, en dépit des désordres de sa vie capricieuse et toujours dénuée, et des continuelles trahisons de sa santé. Il

ne tira aucune ressource de ses œuvres, malgré le triomphe de *Boris Godounow*, malgré une tournée de concerts dans la Russie méridionale, resta employé au département du contrôle, dut enfin démissionner, et entra à l'hôpital militaire Nicolas. Le peintre Répine en fit là un saisissant portrait qui fait songer au Verlaine des dernières années. L'ancien officier coquet était devenu bouffi, ravagé par l'alcool, et pareil à un pauvre, à un de ces hommes du peuple qu'il avait préférés à tous les autres. Il mourut en cet hôpital en mars 1881 : il n'avait que quarante-deux ans, jour pour jour, lorsque se termina son existence malheureuse et géniale.

Moussorgsky, après le vague projet d'un *Han d'Islande*, entreprit dès 1858 un *Œdipe roi :* de cette œuvre reste seulement un chœur que Liadow fit exécuter en 1861. Les compositions de cette époque furent rares et assez impersonnelles : Borodine qui, devenu professeur à l'Académie de médecine et de chirurgie, avait rencontré de nouveau Moussorgsky en 1859, n'emporta de cette entrevue que le souvenir d'un amateur paradoxal et s'étonna que celui-ci eût abandonné la carrière d'officier pour de si vagues espérances. Cependant la vocation était là. Ses deux éléments fondamentaux

furent, quant à la pensée et au style, le profond amour du chant populaire et du pathétique plébéien, et quant à la technique, le « vérisme » de Dargomyski, l'ami et le conseiller intime, celui qui exerça la plus immédiate influence sur ce grand enfant qu'était Moussorgsky, constamment réfugié auprès de ses familiers dont, en véritable modeste fidèle à son prénom, il sollicitait les avis avec la simplicité d'esprit et de cœur de notre Verlaine : c'est à celui-ci, redisons-le, qu'il nous fera penser sans cesse.

Partagé entre le lied et le désir du théâtre expressif, il écrivit quelques morceaux instrumentaux, *Impromptu*, *Prélude*, *Menuet-Monstre* (perdus), un *Intermezzo* pour piano, une *Marche nocturne* pour orchestre, et ébaucha un *Roi Saül* en 1863. Puis, le séjour à la campagne lui fit comprendre l'état d'âme des pauvres et des innocents, et il rêva de les peindre tels qu'il les voyait et de donner une forme musicale à leur douleur résignée. Mais cette forme, il la voulait « libérée, » indépendante du souci de la stylisation et de la science, laquelle lui manqua toujours d'ailleurs : il était à la fois ignorant et prodigieusement inventif, remplaçant le talent par le génie et plus capable de renouveler « ses formes » selon chaque sujet que d'apprendre

le maniement des formes usuelles. Les inventions prosodiques de Verlaine n'ont pas eu d'autre origine. En 1863, Moussorgsky révéla sa nature réelle avec deux mélodies, *La Nuit* et *Kallistrate*, puis avec la *Berceuse* et les *Souvenirs d'enfance*, dédiés à la mémoire de sa mère. C'était au moment même où la jeune école, galvanisée par l'ardent apostolat de Balakirew, s'affirmait, où Borodine achevait sa première symphonie ainsi que Rimsky-Korsakow revenu d'un voyage autour du monde, où Dargomyski travaillait à son *Convive de Pierre*. De 1866 data le chœur avec orchestre *La Défaite de Sennacherib*, et de 1867 la *Nuit sur le Mont Chauve*, tableau symphonique ; en outre, des réductions au piano de certains quatuors de Beethoven, le *Hopak* pour piano et chant, des caricatures musicales comme *Le Séminariste*, *Le Classique*, *La Pie*, *Le Polisson*, *Le Jardin près du Don*, véritable tableau de genre. En 1868, Moussorgsky commença une partition sur la comédie de Gogol, *Le Mariage*, écrivit la *Berceuse d'Ermouchka*, l'*Orphelin*, les premières pièces de la *Chambre d'Enfants*. Puis il entreprit *Boris Godounow* d'après le poème de Pouchkine et se passionna pour cette œuvre, tout en continuant la série de la *Chambre d'Enfants* et en s'amusant à créer une sorte de satire musicale, *Le*

Guignol, raillant quelques critiques classiques.

La composition de *Boris Godounow* se poursuivit à Pétersbourg où Moussorgsky avait pris en commun un appartement avec Rimsky-Korsakow, lequel travaillait de son côté à la *Pskovitaine*. Entre temps, le directeur de l'Opéra imagina de demander à Moussorgsky, Borodine, Rimsky-Korsakow et César Cui d'écrire à eux quatre un grand opéra féerique, *Mlada :* Moussorgsky, y introduisit pour sa part une marche, des scènes populaires, et sa scène de la *Nuit sur le Mont Chauve*, d'un caractère fantastique et satanique, mais, faute de capitaux, l'œuvre ne put être montée. Enfin, après bien des remaniements, *Boris Godounow* fut joué le 24 janvier 1874, avec un succès immense dans le public. Une partie de ce succès rejaillit sur la *Chambre d'enfants*, dont l'album enthousiasma Liszt qui voulut le transcrire pour piano seul, donnant dans sa vieillesse une preuve de plus, après tant d'autres, de sa générosité et de sa compréhension. A la même date, Moussorgsky écrivit, pour garder le souvenir d'une exposition posthume de peintures et dessins de son ami Hartmann, la série pour piano des *Petits tableaux d'une exposition*, et un de ses chefs-d'œuvre, la mélodie de l'*Oublié*, sur un sinistre tableau de Vereschtchaguine ; enfin,

auprès de ces œuvres d'un réalisme qu'on pourrait qualifier de « graphique, » les six pièces pour chant et piano intitulées *Sans soleil*, sur les poésies d'un ami, celles-là uniquement lyriques et subjectives. L'an 1874 est donc l'apogée de son génie surexcité par le triomphe de *Boris Godounow*. D'autre part il entreprenait décidément un autre opéra, la *Khovantchina*, écrivait ses admirables *Chants et danses de la Mort*, et rêvait d'un opéra-comique, *La Foire de Sorotchinsk*. Mais c'était la fin : quelques pièces de piano, seules, accompagnèrent la pénible gestation de la *Khovantchina*, encore Rimsky-Korsakow dut-il l'orchestrer posthumément. Il faut ajouter aux divers projets de Moussorgsky une *Salammbô* dont il écrivit une partie dès 1861, ayant été très frappé par le chef-d'œuvre de Flaubert : mais il abandonna cette œuvre et en replaça les fragments musicaux dans *Boris Godounow*.

Cette production parallèlement étendue au lied, au poème symphonique et au drame musical a donc été abondante, mais inégalement distribuée, subordonnée aux hasards d'une vie capricieuse et malchanceuse. Le génie de Moussorgsky, comme celui de Verlaine auquel il fait songer tyranniquement, a été avant tout — et c'est son prestige et aussi sa

faiblesse — l'effusion d'une merveilleuse instinctivité et d'une sensibilité unique, se souciant peu de techniques et de méthodes, s'en créant sur-le-champ et sans songer à les proposer en exemple. On ne peut même pas s'attarder aux déclarations de Moussorgsky sur le drame « vériste. » Pour son ami Dargomyski, c'était là un souci esthétique ; pour Moussorgsky, un simple moyen, une formule momentanée, un prétexte. Il vécut parmi des théoriciens, leur demandant naïvement les légitimations critiques du génie qu'il leur apportait avec la candeur d'un enfant ayant trouvé un trésor. C'est pourquoi Moussorgsky est isolé, inclassable, inimitable et ne saurait être justiciable de la critique qu'indirectement. Il faut l'adorer ou le laisser de côté.

Il se présente à nous, en somme, avec deux drames lyriques, une série de pièces de piano, quelques autres non coordonnées et trois séries de lieder. Encore faut-il noter que ses amis Liadow, Stassow et Rimsky-Korsakow durent terminer et retoucher ses œuvres. Rimsky-Korsakow mit au net et orchestra *Khovantchina*, jouée seulement en 1885, et lors de la reprise de *Boris Godounow* il fit d'importants changements dans la distribution des scènes, l'écriture et l'instrumentation. On ne

peut douter qu'il ait été mieux placé que nous pour juger de l'opportunité de cette revision, ayant en vue le maintien au répertoire de l'œuvre de son ami : on ne peut non plus douter qu'en faisant ce travail l'illustre musicien, de plus en plus hanté de science technique, de correction, ait cédé au désir de « classiciser » quelque peu cet art insolite, d'en enlever ce que Tchaïkowsky appelait durement « des saletés à la Moussorgsky, » et par conséquent d'en resteindre l'originalité, un peu comme si l'on avait confié à un Heredia le soin de réparer, en une réédition, les négligences d'un Verlaine. Besogne ingrate, dont nul ne saurait être satisfait ! Et elle a valu à Rimsky-Korsakow de vifs reproches des admirateurs forcenés de Moussorgsky. Paris ne connaît de *Boris Godounow* et de *Khovantchina* que des versions de Rimsky-Korsakow, très éloignées de l'état primitif des manuscrits.

Boris Godounow et *Khovantchina*, même « civilisées, » sont des œuvres qui ne ressemblent à aucune autre production dramatique et lyrique. Ce sont deux chroniques de la vieille Russie, racontées en une succession de tableaux rapides, simples comme des images populaires ; la déclamation, prototype de celle du *Pelléas et Méli-*

sande de M. Debussy, y est conçue comme une sorte de modelage musical du texte, avec une variété d'inflexions infinie. L'orchestre y exprime l'atmosphère et le mouvement, mais sans ouvertures, sans préludes, sans développements symphoniques, sans stylisation, et dès que le dialogue cesse, il se tait. C'est l'antipode du système wagnérien : tout est sacrifié à l'expression de la vie, et cette expression est splendidement épique en ces deux drames où la foule intervient sans cesse par des chœurs incomparables. Elle y est le personnage essentiel : jamais au théâtre on ne l'a ainsi traitée. C'est là que Moussorgsky a dépensé son génie à musicaliser l'âme de cette plèbe russe si pitoyable, puérile, mystique, capricieuse, gaie malgré de terribles souffrances, cette plèbe qu'il aimait et dont il reste l'incomparable descripteur psychologique, égal en cela à un Dostoievsky. En dehors de cette peinture psychique de la foule, on peut considérer la plainte de l'innocent, le récit d'assassinat fait par Chouïsky, la scène de la nourrice, la scène de folie de Boris au conseil des boyards, dans *Boris Godounow*, le dialogue de Marfa et de Dosithée, le chœur final du second acte, les danses persanes du troisième, dans *Khovantchina*, comme des chefs-d'œuvre

d'expression dont la qualité d'intensité est unique dans l'histoire musicale.

Quant aux lieder, ils ont, comme les drames, cette qualité que Moussorgsky définissait « la vérité à bout portant. » La musique y est aussi libre que la pensée, étonnante par le sentiment tonal et le sentiment harmonique, par l'invention opulente, véritable succession de trouvailles dans la coupe mélodique ou dans le rythme. Elle a beau s'astreindre à n'être que la servante du texte qui l'inspira, et n'être jamais de la musique « en soi, » c'est-à-dire née d'une sensation et d'une combinaison purement sonores, la sensation et la combinaison sonores surgissent si abondamment que la valeur émotive du texte se trouve centuplée. Des trois séries, celle des six pièces *Sans Soleil* est la plus subjective, et dément les théories véristes de l'auteur. La série de la *Chambre d'Enfants* est d'un caprice adorable et celle des *Petits tableaux d'une exposition* est ce que l'impressionnisme musical a pu créer de plus hardi. On y rattachera les pièces satiriques, *Le Guignol*, *La Pie*, *Le Polisson*, *Le Séminariste*, tandis qu'on pourra rattacher aux *Chants et Danses de la Mort*, à cause de leur caractère tragique, ces sombres et poignantes créations, *Le Trépak*, *La Berceuse d'Ermou-*

chka, *L'Oublié*, *Sur l'Eau*, *Le Chef d'armée*. Il faut convenir d'ailleurs que Moussorgsky a été bien servi par ses poètes, par Ostrowsky, Pouchkine et Golenichtchew-Koutousow, lequel, ignoré de nous, a écrit les très beaux poèmes des *Chants et danses de la Mort* et de *Sans Soleil*.

La France connaît maintenant *Boris Godounow* et *Khovantchina*. Elle connaît un peu la *Chambre d'Enfants*. Il faut souhaiter que toute l'œuvre vocale de ce magique poète-musicien lui soit bientôt familière. Elle constitue avec celle de Schumann la plus magnifique expression du lied, en un sens pourtant tout différent. Elle est, au plus haut degré, émotive et sensitive, elle est indescriptible et inappréciable par la critique. L'esquisse du *Mariage* d'après Gogol, où Moussorgsky s'essaya à exprimer avec une bonhomie réaliste les mœurs du peuple, les ébauches de la *Foire de Sorotchinsk*, les pièces de piano, les chœurs isolés, sont d'un intérêt moindre, sinon pour l'étude des préparations techniques et psychologiques de cette extraordinaire nature musicale à laquelle semblent, depuis 1910, se référer les plus audacieux chercheurs des jeunes écoles française et russe.

LES NOUVELLES TENDANCES RUSSES

Il conviendra de citer, après un tel génie, trois musiciens plus récents, et fort intéressants tous trois : Alexandre Glazounow, dont la symphonie *La Forêt* est connue à Paris entre ses autres symphonies, et dont l'art parfois fantastique et orientaliste du début, devenu depuis plus classique, se rattache à la tradition de Glinka et de Rimsky-Korsakow; Anatole Liadow (né en 1855), symphoniste élégant et de caractère tout slave ; le symphoniste Liapounow enfin. D'autres compositeurs produisent en ce moment même : mais nous devons nous borner à définir leur visée essentielle. Cette visée n'est rien moins que l'abandon de l'idéal de leurs aînés en faveur de la « musique pure. »

La génération des « Cinq » avait obéi à une superbe spontanéité créatrice en s'appuyant fortement sur un nationalisme populaire. Son effort

avait créé d'un seul coup l'école russe et l'avait glorieusement imposée à l'attention de l'Europe. Mais déjà on distinguait parallèlement en Tchaïkowsky la préoccupation de la technique classique, la prétention à un « grand art. » Cette prétention s'affirma du fait même qu'il y eut une Ecole en Russie, et on jugea que l'esthétique des Cinq était trop modeste et un peu étroite. Sans la mépriser, on la délaissa, et on se tourna admirativement vers l'Allemagne, on eut l'ambition de faire de la musique plus savante, de ne plus paraître des « sauvages » improvisateurs, de s'instruire, de devenir des « forts en thème. » C'est ce mélange d'humilité et d'orgueil qui impose à la Russie musicale actuelle un temps d'arrêt. Elle s'est mise volontairement aux bancs de la classe allemande, et cela s'est vu déjà chez l'admirable Rimsky-Korsakow qui, après ses chefs-d'œuvre impressionnistes où brillait pourtant une science extrême, s'est astreint, au déclin de sa vie, à de véritables « devoirs » symphoniques, bien moins intéressants.

Il résulte de ce scrupule un malaise très pénible, et on peut dire que la Russie a momentanément cessé de compter dans l'Europe musicale, car elle ne produit plus d'œuvres imbues du pittoresque autochtone, et les symphonies auxquelles

ses compositeurs s'astreignent ne dépassent pas en intérêt les innombrables productions similaires allemandes ou françaises. M. Igor Stravinsky, en ce moment même, semble rompre le charme, et a donné par ses partitions de l'*Oiseau de feu*, de *Petrouchka* et du *Sacre du Printemps* les très belles preuves d'une grande nature musicale à la fois comique et tragique. Mais en 1900 le siècle s'est clos, pour la Russie, par une fâcheuse hésitation artistique.

Son exemple nous permet d'apercevoir le conflit entre la « musique pure » et la musique à tendances descriptives ou psychologiques qui partage toute l'Europe contemporaine. Il est incontestable que la « musique pure » est en possession d'un certain ordre de vérités. Pour tous les grands compositeurs de jadis, la musique a consisté uniquement dans la combinaison infinie des sonorités, dans une fusion de l'architecture et des mathématiques transposée dans le phénomène auditif, et trouvant en elle-même sa raison nécessaire et suffisante. Le plaisir esthétique qu'elle entendrait devait être dû aux combinaisons de timbres créant dans l'âme un état harmonieux, une joie sereine certifiée par la satisfaction de l'esprit en présence de formes pures, une accession

au rêve par la justesse et la précision du langage abstrait, par la plénitude exacte des proportions et la richesse de l'alliage sonore. C'est là ce qu'on trouve en Mozart ou en Bach, par exemple, et c'est dans ce sens qu'on doit interpréter les expressions d'*idée* et de *substance* musicales. Le grand musicien était et devait être celui qui s'attestait capable de créer et d'animer un nouveau rythme, de découvrir de nouvelles relations entre les timbres et les tonalités, et d'habituer l'oreille humaine, par son apport, à des harmonies jusqu'alors insoupçonnées. L'histoire de la musique était ainsi l'histoire de l'éducation progressive du sens auditif humain depuis le bruit et le cri jusqu'aux plus subtiles nuances sonores, comme les mathématiques partant de constatations enfantines pour parvenir aux calculs les plus abstraits et les plus complexes, ou l'architecture évoluant de la hutte à la cathédrale. Le domaine des recherches harmoniques apparaissant aussi illimité que le domaine des mathématiques transcendantales, le progrès musical « pur » était également illimité, et les joies auditives devaient demeurer toutes psychiques, plaçant l'auditeur averti dans une région supra-sensible et dans la spéculation philosophique.

Une telle conception n'a pas réussi cependant à empêcher la musique de dévier; des éléments intellectuels et passionnels s'y sont introduits. Elle était un trop merveilleux langage pour demeurer extra-humaine, et il était naturel qu'on cédât à la tentation de lui faire exprimer par la sonorité les joies et les souffrances de l'humanité, les réactions de la nature et des passions sur l'homme : de là la musique descriptive, la musique dramatique et la stylisation du lied, c'est-à-dire tout l'effort de l'opéra gluckiste et romantique, l'art beethovenien, l'art de Berlioz et de Liszt, l'art des Cinq enfin. L'histoire de la musique au XIXe siècle montre le développement intensif de cette « humanisation » de la musique, poussée à ses extrêmes conséquences par Wagner, et tendant à introduire dans le cadre musical une foule d'éléments plastiques, picturaux, symboliques, philosophiques, voire humoristiques et comiques, d'en faire non plus une construction suprême de l'esprit mais le réceptacle de toutes les émotivités, non plus un but en soi, mais le plus ductile et le plus puissant moyen d'exprimer l'univers sentimental, idéologique et passionnel. La perfectibilité d'une musique ainsi déviée ne devait donc plus consister dans l'invention de

nouvelles combinaisons sonores et rythmiques, et en cela seulement, mais dans cette invention en vue de transposer dans le langage sonore les spectacles et les idées de la vie : et c'est dans ce sens tout réaliste, tout imitatif, que les audaces ont été manifestées.

Pour nous, simples auditeurs, l'accord esthétique entre ces deux tendances se fera du fait seul qu'elles nous apportent des joies diverses, et se complètent sans se nuire. Trop de chefs-d'œuvre ont été créés pour ne pas nous forcer à admettre que cette « déviation » est simplement un dédoublement de beautés, et qu'il n'y a perversion de l'idéal et des fins de la musique que dans un sens tout théorique. L'art russe par exemple n'est jamais purement musical : nous priverons-nous pour cela du droit de l'admirer, et la musicalité pure de bien des symphonistes germaniques nous défendra-t-elle de l'ennui respectueux qu'ils nous inspirent? Des génies ou de grands talents comme Brahms, Bruckner, Mahler, Franck, se sont toujours trouvés pour intervenir lorsque la musique « appliquée » menaçait de faire trop de tort à la musique « pure. » Mais des Liszt, des Berlioz, des Smetana, des Moussorgsky, des Wagner se sont toujours trouvés pour intervenir lorsque le purisme et le dogmatisme desséchaient

par trop l'atmosphère émotive sans laquelle, après tout, la musique serait abandonnée par la foule et ne réserverait qu'à quelques délicats des joies mathématiques. Et le débat semble tranché par la seule constatation de la généralisation du besoin musical des foules, de l'action morale universelle de la musique, à laquelle a surtout contribué la musique « appliquée » et dont la société moderne ne saurait plus être privée. Les recherches techniques elles-mêmes, toujours nécessaires et désirables, ne sauraient désormais être entreprises dans le désintéressement serein de toute l'œuvre humaine accomplie depuis Beethoven : bon gré mal gré, elles lui resteront liées, et les formes les plus abstraites elles-mêmes, la symphonie, le quatuor, tout en se proposant les mêmes buts de *sonorité en soi* que jadis, ne survivront à cette vaste évolution qu'en reflétant les préoccupations descriptives et passionnelles, sous peine de languir et de rejoindre les formes fossiles des arts ancestraux, de n'avoir plus qu'un intérêt rétrospectif, de n'être que les pastiches d'un état d'esprit disparu.

Ce problème, dont nous ne pouvons, bien entendu, qu'esquisser ici la très complexe donnée, s'est donc posé avec insistance dans l'esprit hésitant des Russes, inquiets du très rapide essor de leur art musical,

et redoutant de se borner au folk-lore symphonisé et aux ressources du pittoresque ethnique. Ils ont eu l'ambition louable de se préparer à apporter plus et mieux. En attendant, ce que leurs aînés ont apporté reste délicieux, rare et intense, en marge de la « grande musique, » et si l'on doit leur souhaiter d'agréger glorieusement leurs œuvres à venir au grand courant classique de l'Europe, du moins ne sera-ce jamais au prix du désaveu d'une des plus brillantes floraisons spontanées qu'on ait jamais constatées.

LES MUSIQUES ITALIENNE, SCANDINAVE, ANGLAISE, ESPAGNOLE, BELGE

GIUSEPPE VERDI

Nous en avons dès maintenant terminé avec les grandes manifestations de la vitalité musicale dans l'Europe contemporaine. Nous pourrons remarquer quelques beaux tempéraments, mais idéologiquement ce qui va suivre n'aura guère que l'intérêt secondaire de compléter un tableau dont les vastes ensembles nous sont connus. L'un des traits les plus significatifs de notre travail, ce sera assurément la place que nous aurons été appelés à donner en ce volume à l'Italie. Il y a cinquante ans, une histoire de la musique eût, comme celle-ci, débuté par l'examen des créations allemandes. Mais le public n'eût

point admis que la part la plus considérable ne revînt ensuite, par droit de célébrité, à la musique italienne. Du consentement unanime elle occupait même le premier rang dans son cœur. Que les temps sont changés ! Nous voici conduits à n'en parler qu'à peine, et sans estime. Je me hâte de faire exception respectueuse pour la grande, vaillante et admirable figure de Verdi : mais le glorieux vieillard aura été le seul survivant des beaux jours dans un pays où la décadence musicale s'est précipitée avec une rapidité effrayante, et où même le sursaut de l'Indépendance, l'étonnante épopée de 1859 à 1870 refaisant l'unité nationale après dix siècles d'anarchie et de servitude, n'ont pu inspirer ni un homme ni une école. En dehors de Verdi, nous ne trouverons rien qui compte, musicalement, et si les proportions de ce livre nous engagent à nous borner, si nous l'avons souvent regretté, du moins n'éprouverons-nous ici aucun regret à devoir passer très vite sur le « vérisme moderne » de l'école italienne, tant sa puérilité et son emphase déconcertent toute critique.

Il serait assurément intéressant d'étudier les raisons de cette déchéance ; elles sont complexes et curieuses, et l'analyse des œuvres médiocres peut avoir son utilité esthétique et sociologique.

Mais un travail comme le nôtre, réduction de dix volumes, exige pour sa bonne composition le maintien des proportions dans la place respectivement attribuée aux auteurs par ordre de mérite et d'importance. C'est pourquoi nous nous sommes étendu sur Wagner, Liszt, ou tel autre, infiniment plus que nous ne le saurions faire sur tout le groupe des faiseurs d'opéras romains ou milanais ; si peu tendancieux que nous nous permettions d'être, véritablement leur substance artistique et critique est presque nulle auprès de celle d'un seul musicien comme Franck, Moussorgsky ou Brahms, et une mention est tout leur droit. On peut dire que l'Italie musicale, dont le rôle fut si beau au XVII[e] et au XVIII[e] siècle, si séduisant et si amusant au début du XIX[e], si important malgré sa corruption grandissante, est aujourd'hui au-dessous de toutes les autres nations, l'Angleterre exceptée; cela n'interdit point l'avenir, et il se peut que, trouvant enfin dans sa vitalité de grand pays neuf les éléments d'un « risorgimento » musical, l'Italie compte un jour, selon la formule de Nietzsche, « méditerraniser la musique. » Son activité nationale a, du moins dans le domaine littéraire, des éclats assez beaux pour la consoler d'une éclipse picturale et musicale :

mais dans le présent et quant à notre sujet, l'éclipse musicale est absolue, l'impuissance est totale, la « méditerranisation » n'existe plus depuis le Verdi de la maturité, car si le crépuscule de cette longue existence a produit de nobles œuvres, depuis longtemps quand même l'influence musicale venait d'ailleurs. *Otello* et *Falstaff* n'ont plus été que les preuves de survie valeureuse d'un grand isolé sans descendance.

En 1850, Verdi (1813-1901) avait trente-sept ans, et il était déjà riche d'un beau passé d'œuvres, déjà en possession de cette puissance, de cette spontanéité passionnelle, de cet héroïsme qui devaient faire de lui, malgré ses défauts techniques et à cause d'eux peut-être, l'incarnateur des aspirations populaires italiennes, l'artiste attendu par la ferveur d'une race bouillante, en marche vers son unité, le musicien-type de l'âme latine, l'homme dont les mélodies seraient sur toutes les lèvres et dont le nom, par ses cinq lettres, symboliserait le credo politique futur : Vittorio Emmanuele, Re D'Italia. En 1850, la production de Verdi s'attestait déjà, dans la musique de chambre, par une quinzaine de romances, deux symphonies, des marches, des concertos, des airs, des pièces bouffes, en quantité considérable; et, au théâtre,

par une quinzaine d'opéras, dont *Nabucco*, *I Lombardi*, *I due Foscari*, *Macbeth*, *Luisa Miller*, *Ernani*. Il allait donner presque simultanément trois de ses grandes œuvres les plus populaires : *Rigoletto* (1851), *Le Trouvère* (1853), *La Traviata* (1853). Puis suivirent les *Vêpres Siciliennes* (1855), *Simon Boccanegra* (1857), *Aroldo* (1857), *Un Ballo in maschera* (1859), la *Force du Destin* (1862), *Macbeth* retouché (1865), *Don Carlos* (1867), *Aïda* (1871), une version nouvelle de *Simon Boccanegra* en 1881, et enfin, après un très long silence, *Otello* (1887) et *Falstaff* (1893). Parallèlement parurent *Stornello* (1869), un *Quatuor* (1873), l'*Hymne des Nations* pour l'Exposition de Londres (1862), le *Requiem* pour l'anniversaire de la mort de son illustre ami Manzoni (1874), le *Pater Noster* et l'*Ave Maria*, le *Stabat Mater*, le *Te Deum* et les *Laudes à la Vierge*. Cette musique religieuse de Verdi est peu ou point connue en France, malgré ses très belles qualités. Les œuvres dramatiques par contre sont si familières au public français que leur analyse serait ici inutile. Qui ne connaît tout au moins *Rigoletto*, le *Trouvère*, la *Traviata*, *Aïda* et *Otello*?

Mieux vaudra nous attacher à redire ce que le génie de Verdi eut de vraiment représentatif de l'Italie, son

amour passionné du chant régnant sur un orchestre soumis, ses élans épiques, ses caresses, ses énergies, son intense vitalité, la loyauté de ses accents dramatiques et aussi la loyauté du vieil artiste simple et rude évoluant sur le tard, comprenant l'importance nouvelle de l'orchestration et prouvant à soixante-dix ans passés, par la science complexe de ses deux dernières œuvres, qu'il savait la comprendre et en user. Verdi n'eut ni vanité personnelle, ni orgueil de théoricien : il ne s'inclina pas plus devant le wagnérisme qu'il ne le décria. Il resta lui, l'Italien libre et fier, héritier des vrais maîtres de sa race, des Palestrina, des Monteverdi, des Marcello, des Cimarosa, des Pergolèse et des Rossini, créateurs et gardiens de cette vérité du cri humain à laquelle ne se comparent ni les préciosités du *bel canto* ni les trivialités du « vérisme » contemporain. Si *Otello* et *Falstaff* ont un sens, ce n'est certes pas dans une concession au type dramatique moderne qu'il le faut chercher : en restituant au récitatif son importance, en amplifiant celle de l'orchestre, en adoptant le principe de la mélodie continue, Verdi ne « capitulait » pas, il remontait aux sources authentiques de sa race musicale, il protestait contre la décadence italienne, il était « vieil Italien. » Tout honneur est dû à cet inspiré

de bonne foi, nul caractère de créateur ne fut plus digne d'admiration.

On sait les défauts de Verdi, les inégalités techniques d'une production hâtive, non due certes à l'appât du gain et du succès mais à la frénésie créatrice, les facticités et les négligences de ses œuvres, l'extériorisation constante de ses types dramatiques. Mais il eut la qualité souveraine de se présenter tel qu'il était, sans une de ces roueries qui font détester Meyerbeer, en Méditerranéen généreusement lyrique : et si même ses tentatives de grandeur symphonique (*Aïda*) ou ses ensembles vocaux (quatuor de *Rigoletto*) semblent aujourd'hui bien dépassés par tout ce que Wagner, Mahler, Liszt ou Strauss ont révélé au monde, la qualité émotive de certains de ses « airs » les plus rebattus restera admirable par la sincérité de passion. Une grande âme y a vibré, âme de feu, âme de passion saine et de mâle fierté qui exprima l'amour en toute son auguste effusion, en son union d'extase et de souffrance. Encore siéra-t-il de mettre en garde contre le métier « sommaire » de Verdi un public habitué depuis Wagner aux plus complexes combinaisons harmoniques : il y a bien moins loin qu'on ne pense entre le chef-d'œuvre de comique lyrique que sont les *Maîtres-Chanteurs*

et cet autre chef-d'œuvre qu'est *Falstaff*. Et la comparaison de ce dernier à celui de Wagner d'une part et au *Barbier de Séville* de Rossini, de l'autre, aidera à comprendre la dissemblance de la comédie lyrique latine et de l'esprit septentrional. C'est d'ailleurs avec raison que M. Bellaigue, en une excellente étude sur Verdi, a remarqué que si Rossini a manqué de poésie, dans le *Barbier*, Verdi en a mis dans *Falstaff* au point d'évoquer parfois le Mozart des *Noces de Figaro* : et il y aurait un rapprochement bien suggestif à faire avec la tendresse du rôle de Hans Sachs dans les *Maîtres-Chanteurs*.... Nous parlons ici de quelques œuvres qui dominent de très haut la production musicale. Même au pur point de vue orchestral, *Falstaff* est une de ces œuvres, et assurément une des cimes de l'art moderne depuis Wagner, par la science comme par l'inspiration.

L'ÉCOLE « VÉRISTE » ITALIENNE

Cette longue et étincelante existence, terminée par deux créations maîtresses après un long silence, a été d'un magnifique exemple. Le cas de Verdi, de ce génie spontané se recueillant au crépuscule pour offrir au monde, à près de quatre-vingts ans, son œuvre la plus savante et la plus parfaite, reste tout à l'honneur de l'Italie. Malheureusement, l'exemple et le cas n'ont point trouvé d'imitateurs. En Verdi l'Italie a eu le musicien de son âme du temps de la servitude et de l'explosion libertaire, de sa belle âme de 1850, de cette âme généreuse et pleinement aimée des Français. Elle attend encore le célébrateur de sa réorganisation. Pourquoi le national Verdi n'a-t-il pas écrit sur le triomphe, trouvé dans les sombres jours de Novare, dans l'épique défense de Venise, dans la révolte de Milan, dans l'expédition des Mille, dans toute cette épopée, les sujets de grandes fresques?

On peut le regretter en voyant surtout que personne, en ce pays foisonnant de statues et de monuments à Victor-Emmanuel et à Garibaldi, n'a trouvé un accent musical sur le thème de la résurrection italienne. Nous ne nommerons auprès de Verdi qu'un digne artiste, son ami Arrigo Boïto, qui lui fit de beaux livrets et marqua son rang dans le drame musical avec son beau et sévère *Mefistofele*. Le reste, c'est l'école actuelle.

La conception de l'opéra de Verdi était tout italienne : décorative et passionnelle, laissant au chant la primauté, commentant des sujets romantiques et mélodramatiques, n'accordant guère à l'orchestre qu'une valeur de soutènement des voix, s'en tenant à la division par airs, trios ou quatuors vocaux, marches, tutti, intermèdes, elle n'apportait aucune réforme esthétique du genre, non plus que celle de Meyerbeer. Mais elle avait le mérite d'être traditionnelle tandis que celle de Meyerbeer n'était qu'une imitation du genre italien, et ce fut le propre de Verdi de rester franchement fidèle à sa race. Si *Don Carlos* et *Aïda* montrent le souci de s'incliner vers le type d'opéra « français, » comme Wagner le montra avec *Rienzi*, on sait ce qu'était ce type composite en 1867 et 1871 ! Le reste

des œuvres de Verdi est résolument italien en ses qualités et ses défauts : et l'évolution d'*Otello* et de *Falstaff*, en leur complexité orchestrale, est encore, insistons-y, non point une concession au wagnérisme ou aux formes germaniques, mais une attestation d'italianisme se référant à l'époque où l'Italie musicale, celle de Monteverdi, de Cimarosa, était savante. Ce qui fait le prix de Verdi, ce n'est point son apport esthétique, lequel est quasi nul dans l'examen des tentatives européennes modernes : c'est sa référence à sa race, qui fit de lui l'expression par excellence de l'Italie jeune et ardente, et c'est le jaillissement de passion fougueuse de son grand cœur.

Or, nous ne retrouvons rien de tout cela dans le « vérisme » italien actuel, lequel n'a de commun que le nom avec l'intense amour du vrai tragique qui caractérise le génie de Moussorgsky. Ni en Giacomo Puccini, auteur de la *Bohême*, de *Manon*, de *Madame Butterfly*, de la *Tosca*, de la *Fille du Far-West;* ni en Leoncavallo, auteur de *Paillasses;* ni en Pietro Mascagni, auteur de *Cavalleria Rusticana* et d'*Iris;* ni en G. Orefice, auteur d'un *Chopin* extraordinaire d'inconscience, nous ne trouverons autre chose qu'un adroit ou maladroit mélange de sentimentalisme effréné, de

réalisme violent et tout extérieur, et de roueries orchestrales attestant le désir de paraître aussi savants que les musiciens français ou allemands. Nous ne nommons que les plus connus, ceux qui ont obtenu en France de bruyants succès d'un douteux aloi. Aucun n'a la conscience et la valeur d'un Arrigo Boïto, dont le silence, après une seule belle œuvre, est regrettable depuis 1868.

Sujets emphatiques, musique tapageuse ou langoureuse, airs de bravoure où « l'amour » n'est que la plus provocante sensualité, indigence psychologique, insouci de la vie intérieure, recherche des plus faciles contrastes, appel continuel et blessant aux plus banales excitations, aux plus factices procédés de surprise et d'émotion, tout dans cette école « vériste » semble condenser les éléments d'une décadence définitive, et reprendre jusqu'à la parodie les erreurs de l'ancien opéra italien sans en avoir la sincérité, le feu, l'amusante réduction. Ce ne sont que romances d'inspiration facile jusqu'à la trivialité, parfois présentées avec un « métier » capable de faire illusion, comme chez M. Puccini, le plus doué et le plus savant sans nul doute du groupe. Il y a de jolies trouvailles dans la *Bohême*, dans *Madame Butterfly*, dans *Manon :* mais il n'en est pas une que nos

auteurs modernes n'aient déjà, et mieux, manifestées, et la complication symphonique de cet art pauvrement mélodique en fait un art déraciné qui n'est n'y proprement italien ni rattachable à la grande conception symphonique de l'Europe centrale et septentrionale.

Que dire du « dramatique » si vanté de *Paillasses* ou de *Cavalleria Rusticana*, dont l'engouement public engagea un moment l'adroit Massenet à en réussir des imitations comme *La Navarraise*, sinon que précisément ce furent les délices de la fraction du public français restée fidèle aux traditions les plus désuètes de l'opéra et du mélodrame? Que dire enfin de l'idée de M. Orefice arrangeant scéniquement une vie de Chopin en mettant bout à bout et en orchestrant ses *Préludes* et ses *Nocturnes* pour les adapter à des situations sentimentales — sinon que la stupeur a fait prompte justice de cette tentative « respectueuse? » On ne saurait confondre la production bousculée, le bruit et la publicité, avec la vitalité de principes et de réalisation d'une école sérieuse, et celle-ci ne donnera pas le change sur sa stérilité technique et la pauvreté de son goût, quels que soient ses emprunts plus ou moins opportuns à la musique du reste de l'Europe et sa prétention à rester digne de sa tradi-

tion nationale. Ici comme dans la peinture, l'Italie nouvelle est écrasée par le legs des chefs-d'œuvre et l'exigence de l'attente universelle en présence de ce qu'elle peut tenter. Le monde lui doit trop et va vers elle avec trop de déférence et d'amour, pour lui rendre le mauvais service de louanger une production vouée à un prompt oubli, et en tout cas sans valeur effective dans l'histoire musicale.

Nous ne quitterons pas l'Italie sans signaler, en dehors de Verdi et de l'opéra moderne, des compositeurs moins connus, comme Nicola di Giosa (1820 1885), lequel fit vingt opéras mais surtout des *Chants populaires*, et Ciro Pinsuti (1829-1888), dont les mélodies populaires assureront également mieux la survie que ses opéras. Antonio Bazzini (1818-1897), composa un opéra, de la musique de chambre, des ouvertures; de Boïto (1842), seul nous est connu le *Mefistofele*, sa dernière œuvre lyrique; à Giovanni Sgambati (1843), on doit trois symphonies, de la musique de chambre et des œuvres de piano; à Giuseppe Martucci (1856), des œuvres instrumentales; à Enrico Bossi (1861), un opéra, de la musique de chambre et des œuvres pour orgue; il faut citer enfin un tout nouveau venu, le pianiste Alfred Casella, exécutant magistral dont les premières compositions sympho-

niques présagent un bel artiste, tout acquis d'ailleurs aux idées et aux formes de Mahler, et l'illustre pianiste Ferruccio Busoni. Nous ferons une place spéciale à l'abbé don Lorenzo Perosi, né en 1872, maître de chapelle de Saint-Pierre de Rome. Paris a connu plusieurs exécutions de ses grandes œuvres religieuses, oratorios, messes, *Requiem*, *Te Deum*. Il a une haute culture, de nobles visées, le sens et le respect des grands aînés de sa race, le désir de restaurer le style religieux, la hardiesse de tenter de vastes œuvres. On peut les contester, on y trouve des faiblesses, des réminiscences inévitables du classicisme, et on exagérerait en promouvant l'abbé Perosi au rang de grand musicien après avoir parlé de Liszt, de Bruckner, de Franck, mais c'est un intéressant et scrupuleux artiste, et assurément le musicien qui fait le plus d'honneur à l'Italie contemporaine, et la console le mieux de son théâtre lyrique. Pour tout dire, des écrivains comme d'Annunzio, Pascoli, Grazia Deledda, Verga, Zuccoli, succédant aux Manzoni, aux Fogazzaro, aux Carducci, des peintres comme Michetti ou Mario de Maria, des sculpteurs comme Andreotti et Bistolfi, des érudits comme Ferrero et des savants comme Marconi, entre bien d'autres, apportent à ce grand pays la plus efficace des

compensations, et le rendent assez glorieux pour nous permettre d'énoncer de sévères vérités sur ses musiciens.

LES MUSICIENS SEPTENTRIONAUX

Nous n'aurons à parler que peu des musiciens septentrionaux, en général intéressants, mais rares, et ne constituant ni une esthétique ni une école capables de retenir l'attention de la critique et de supporter une comparaison technique ou idéologique avec les grands centres européens.

Au Danemark, la première figure qui s'impose à nous est celle de Jean-Pierre-Emile Hartmann (1805-1900), le premier qui ait écrit de la musique d'un caractère essentiellement danois, et réellement remarquable. On lui doit quatre opéras, une cantate à la mémoire du sculpteur Thorwaldsen, des symphonies, un concerto pour violon et orchestre inspiré par ceux de Joachim, et une série de lieder construits sur les thèmes populaires. Son fils, Emile Hartmann (1856-1879), a beaucoup produit sans hériter de l'originalité paternelle. Mais le gendre de J. P. E. Hartmann était destiné à être le

plus considérable musicien du Danemark, et réellement un artiste de grande valeur. Né à Copenhague en 1817, Niels W. Gade y mourut en 1890, n'ayant quitté sa ville natale que de 1843 à 1848, période où il habita Leipzig. Durant ce séjour, il avait été appelé à remplacer à la direction des concerts du Gewandhaus Mendelssohn, qui l'avait chaleureusement accueilli, admirant sa première symphonie. Les événements politiques firent revenir Gade en sa patrie, pour n'en plus sortir. Il composa huit symphonies, cinq ouvertures, trois suites pour cordes, trois sonates pour piano et violon, un octuor, un sextette, un quintette, un trio, deux concertos pour violon et orchestre, des chœurs *a capella* et des chœurs avec orchestre. La musique de Niels Gade est inconnue en France. Elle mérite pourtant de faire entrer son auteur dans la glorieuse compagnie des grands symphonistes modernes, et s'il n'était né dans un petit pays opprimé et jalousé par les Germains, nul doute que Gade eût connu la célébrité. Allemand ou Autrichien, il eût été exalté : son cas rappelle un peu la malechance de Smetana tant desservi par sa nationalité tchèque. Mais au point de vue artistique tous deux trouvèrent du moins en leur fidèle amour de leur patrie l'expression profonde de leur art, et comme Sme-

tana, quoique certes moins grand, Niels Gade ajouta à l'originale transcription des chants populaires sa propre inspiration, sa stylisation bien personnelle. Il écrivit ainsi de nobles et belles œuvres dépassant l'attrait du folklore et s'agrégeant à la grande musique.

Nous ne nommerons après lui personne qui puisse lui être comparé : ni Pierre Arnold (1830-1879) qui écrivit pourtant, outre des chœurs, un très bel opéra, *Le Roi et son maréchal;* ni Louis Schytte (1848), bon compositeur de piano ; ni Robert Hansen (1860), bon auteur de musique de chambre; ni enfin Auguste Enna (1860), dont le premier opéra, *La Sorcière,* fit sensation jusqu'en Allemagne, dont la *Cléopâtre* contint de beaux passages, mais dont les onze autres opéras n'ont point semblé tenir les promesses d'un brillant début.

La Suède ne figurera ici que pour mention de deux compositeurs honorables, André Hallen (1846), auteur de quatre opéras, de deux rapsodies suédoises, de poèmes symphoniques, de ballades pour chœur et orchestre, et Emile Sjögren (1853), auteur de sonates pour piano et violon ou violoncelle, d'œuvres pour piano et de deux cents lieder.

La Finlande ne nous offrira qu'un seul nom, celui de Jean Sibelius (1865). Elève d'instituts

musicaux de Berlin et de Vienne, il a écrit des poèmes symphoniques, des suites pour orchestre, deux symphonies, des lieder : et c'est en ceux-ci que s'exprime le mieux le caractère national de son talent. Encore siéra-t-il de remarquer que la musique populaire de la Finlande, bien que ce pays appartienne à la Russie, est d'un caractère entièrement suédois, et seule une question géographique empêche d'associer Sibelius à Hallen ou à Sjögren.

La Norvège ne nous offrira pas plus de trois ou quatre noms, dont un seul est réellement bien connu en France. Halfdan Kjerulf (1815-1868) a noté au piano quarante mélodies populaires, écrit des chœurs avec ou sans orchestre, et surtout, sur des poèmes norvégiens, allemands et français, une centaine de beaux lieder qui devraient être réputés et chantés comme ils le méritent. Jean-Séverin Svendsen (1840) a composé deux symphonies, deux quatuors, des concertos pour violon et orchestre, un octuor, dans un style classique, puis il a semblé, dans ses œuvres récentes, être influencé par l'art néo-allemand. Christian Sinding (1856), élève des instituts de Leipzig, Munich et Berlin, s'est fait apprécier par ses concertos pour violon, piano et orchestre, ses variations pour deux pianos,

ses sonates, ses quatuors, son quintette pour piano et cordes. Svendsen et Sinding ont quelquefois figuré aux programmes français ; mais c'est très fréquemment que s'y est inscrit le nom d'Edvard Grieg, né en 1843 à Bergen, mort en 1907. Élève du Conservatoire de Leipzig, Grieg travailla de 1863 à 1871 à Copenhague avec Niels Gade et Hartmann, puis revint en son pays où, avec Svendsen, il fonda à Christiania une Société Musicale. En 1877, l'éditeur Peters, de Leipzig, lui assurait son appui pécuniaire afin de lui permettre de se consacrer exclusivement à la composition, comme l'éditeur Simrock l'avait fait pour Dvorak : et par une curieuse coïncidence, la même année où le ministère autrichien accordait une rente à Dvorak, le ministère norvégien en assurait une à Grieg. Désormais libre, celui-ci séjourna longuement en Allemagne et en Italie. Il composa trois sonates pour violon, écrites pour Joachim, une sonate pour violoncelle, un quatuor, un concerto pour piano et orchestre, des danses norvégiennes pour piano, des chœurs, des suites d'orchestre dont celle pour le *Peer Gynt* d'Ibsen, beaucoup de pièces pour piano et une série de lieder. La suite pour *Peer Gynt* est souvent jouée en France, le concerto pour piano et orchestre y est presque classique, les danses

norvégiennes et plusieurs des lieder sont des œuvres familières au public. Grieg a été en France un auteur de grande vogue : ses thèmes norvégiens y ont beaucoup plu. Il y a peu ajouté de lui-même : sa musique a du charme, mais parfois jusqu'à la mièvrerie, et du feu, mais jusqu'à être désordonnée, et elle reste toujours superficielle en son incontestable élégance. La couleur locale en est la plus sûre séduction, sans être rehaussée, comme en la musique de Gade, par une stylisation personnelle et une réelle vie intérieure. Grieg à quelque peu usurpé dans notre estime la place due au grand Danois dont il reçut les leçons, mais c'est un musicien brillant, et après tout le seul Norvégien qui ait propagé dans l'Europe le renom musical de son pays, jusqu'à être apparu un instant comme une sorte de reflet scandinave de Chopin.

LES MUSICIENS ANGLAIS ET ESPAGNOLS

C'est en France une opinion communément répandue que l'Angleterre n'existe pas musicalement, et il faut convenir que notre ignorance n'est ici qu'à demi condamnable. Cependant, si l'Angleterre ne peut présenter aucun grand compositeur, il sied de faire justice de la légende de son indifférence en matière de musique. Elle fait au contraire de louables efforts, et on y entend de beaux concerts qui forment lentement l'oreille et le goût d'un nombreux public. Ces efforts ont commencé dès le début du XIXe siècle et, tout comme la Russie, l'Angleterre a pris à tâche de se dégager du style italien, et ces efforts ont été incessants jusqu'aujourd'hui.

Nous aurons à les remarquer chez M. W. Balfe (1808-1870) qui publia avant 1850 vingt-neuf opéras; chez Julius Benedict (1804-1885), qui écrivit sept opéras dont l'un au moins, révélé en 1862, fut remarquable, *The Lilly of Killarney;*

chez George Alexandre Macfarren enfin (1813-1887), auteur de neuf opéras dont *Robin Hood,* de trois symphonies, d'ouvertures et de musique de chambre. Ces initiateurs nous conduiront au mouvement moderne, assez vivace, et nous y relèverons plusieurs personnalités, à vrai dire inconnues en France. George Alexandre Osborne (1806-1893), et ses œuvres pour piano, orchestre et musique de chambre; John Lodge Ellerton (1807-1873), et ses onze opéras, six symphonies, quatre ouvertures, trois messes, et une quantité de musique de chambre, atteignant au chiffre incroyable de quarante-quatre quatuors à cordes; Henry Hugh Pearson (1816-1873), qui vécut en Allemagne et Autriche et signa du pseudonyme germanique d'Edgar Mansfeldt ses quatre opéras, ses quatre ouvertures, ses deux oratorios, sa symphonie; Williams Cusins (1833-1893), auteur d'œuvres d'orchestre et de musique de chambre; le compositeur religieux George Mursell Garrett (1834-1897); John Francis Barnett (1837-1890), ayant écrit pour chœur, orchestre, quatuor et piano; Hubert Hastings Parry (né en 1848), auquel sont dus, outre quatre symphonies, trois oratorios et des ouvrages de caractère religieux; Hélène Hopekirk (1855); Arthur Sullivan (1842), qui fit des opérettes comme le *Mikado*,

des opéras comme *Ivanhoë*, six oratorios, et mainte œuvre d'orchestre ; Alexandre Campbell Mackenzie (1847), auteur de quatre opéras, deux oratorios, chœurs, pièces pour piano ou violon ; Charles Villiers Stanford (1852), abondant signataire de quatre opéras, cinq symphonies, deux oratorios, d'ouvertures, d'œuvres pour piano, violon, violoncelle et orchestre ; Frederick Hymen Cowen (1852), qui fit des opérettes, quatre opéras, six symphonies, quatre oratorios, des ouvertures, des suites d'orchestre ; Edward William Elgar (1857), le seul dont Paris connaisse un peu l'œuvre, auteur d'oratorios, chœurs, pièces d'orchestre, et d'une sonate pour orgue ; Granville Bentock enfin (1868), qui, outre des opéras et des poèmes symphoniques, recueillit des mélodies populaires chez divers peuples orientaux. Actuellement sont fort remarqués le pianiste Donald Francis Tovey (1875), auteur de style classique, et les deux jeunes pianistes et compositeurs d'un impressionnisme musical très hardi, Percy Grainger et Cyril Scott.

On le voit, une telle nomenclature, encore qu'incomplète, étonnera sans doute le lecteur persuadé de l'inexistence musicale de l'Angleterre, et quelle que soit la valeur des œuvres elle attestera la curiosité et la volonté musicales d'un peuple jusqu'ici exclu

de toute critique dans l'histoire de cet art. La quantité ne saurait prouver l'excellence de tant d'opéras, de symphonies et d'oratorios publiés avec une rapidité inquiétante et une hardiesse un peu naïve. Elle prouve du moins le désir d'organiser une école symphonique. C'est encore à l'école anglaise que, par droit de naissance du moins, nous devrons rattacher le compositeur d'opéras Isidore de Lara (1864); sa musique n'a pourtant rien de britannique, elle est tout inspirée de l'ancien opéra italien et a obtenu de vifs succès en Italie et en Allemagne autant qu'en France. Le chant y est prépondérant, bien que le compositeur paraisse admettre de plus en plus la complexité symphonique dans ses drames passionnels, pittoresques, d'une grande variété de décors et prouvant le sens du théâtre vivant et le souci de la vie psychologique. Conçu avant tout pour la scène, cet art clair, simple, étranger à nos recherches récentes semble plutôt concilier les dispositifs de Wagner et l'exemple du Verdi de la seconde période. Du moins sont-ce là les caractères saillants qu'on voit s'affirmer dans l'oratorio mystique *La Lumière de l'Asie*, dans *Amy Robsart*, *Moïna*, *Messaline*, *Sanga*, *Soléa*, les *Trois Masques*, *Naïl*, dont les actions se situent tour à tour dans l'Hindoustan,

la vieille Ecosse, l'ancienne Rome, la Rhodes du XVIe siècle, l'Algérie actuelle, la Corse ou les solitudes alpestres, avec fougue et ingéniosité. Ces œuvres attestent une tendance idéaliste et une volonté d'art symbolique inconnues du « vérisme » néo-italien, et se souviennent, par leur style résolument mélodique, leur émotivité directe et leur conception de l'art vocal, des nombreux lieder qui valurent d'abord à Isidore de Lara, pianiste et interprète vocal de ses propres œuvres, un succès brillant dans la société mélomane de Londres.

De l'Espagne, nous aurons trop peu à dire pour lui consacrer même un paragraphe distinct. Ce pays si riche de musique populaire, où le chant plébéien rythme si fièrement et si subtilement d'incomparables danses et seconde d'un accent si énergique les plus beaux poèmes d'amour, de douleur et d'ironie, ce pays musicalement imbu de la mélancolie mauresque n'a produit que peu ou point de compositeurs, alors que les grands virtuoses du piano, du violon, du violoncelle y abondent. Nous n'avons pas ici le loisir d'élucider les raisons de cette pénurie : peut-être est-elle due précisément à la richesse extrême de l'impressionnisme populaire espagnol, dissuadant d'œuvres plus développées et savantes. Nous n'aurons à nommer que les compo-

siteurs religieux Miguel Hilario Eslava (1807-1878), Balthasar Seldoni (1807-1890); les auteurs d'opérettes (*zarzuelas*) Juan Emilio Arrieta (1823-1894), Asenjo Barbieri (1823-1894), Cristobal Oudrid (1829-1877), José Rogel (1829-1880), Manuel Fernandez Caballero (1835) et Tomas Bretony Hernandez (1867). Les uns, comme Barbieri, ont signé jusqu'à soixante-quinze opérettes, d'autres soixante ou cinquante : aucune, et aucun de ces noms, ne sont parvenus au public français. Pour mémoire nous noterons, au Portugal, un nom unique, celui du vicomte d'Arniera (1838), auteur d'opéras et d'un *Te Deum*. En Espagne, seuls s'attestent réellement le compositeur d'opéras et de chœurs Felipe Pedrell (né en 1841), et surtout, très au-dessus de tous les autres, un grand artiste mort prématurément, Isaac Albeniz (1861-1910). Albeniz fut un pianiste magnifique, mais plus encore un créateur d'une étonnante richesse orchestrale. Son opéra-comique *Pepita Jimenez* est, malgré la médiocrité du livret adapté d'un conte de Valera, un pur joyau instrumental; sa rapsodie *Catalonia*, ses pièces pour piano réunies sous le titre d'*Iberia*, son concerto pour piano et orchestre sur des motifs sévillans, laissent bien loin derrière eux les fantaisies espagnoles de Chabrier et de Rimsky-Korsakow.

Ce sont des chefs-d'œuvre de joie lyrique, d'une rythmique exaspérée et superbe, étincelants comme les tableaux d'un Monticelli musical, où la science extrême des timbres s'allie au plus ardent sentiment de la vie. Isaac Albeniz a également laissé de belles mélodies et une grande œuvre lyrique inachevée, sur un sujet emprunté au cycle de la Table-Ronde. Depuis cette perte inappréciable, c'est par l'œuvre de quelques jeunes auteurs, Granados, Manuel de Falla, R. de Castera, J. Turina, c'est surtout par de beaux virtuoses comme les pianistes Ribo et Vinès, le guitariste Llobet, le génial violoncelliste Casals, et par la belle activité de l'école de Barcelone, si largement ouverte à l'art français, que l'Espagne prouve sa volonté de prendre rang au nombre des nations militantes de la musique européenne.

L'ÉCOLE BELGE

Nous terminerons par elle l'examen des petites patries secondaires : mais nous y trouverons assez d'hommes de haut mérite pour suppléer à l'exiguïté géographique. Dans tous les arts d'ailleurs la Flandre et la Wallonie ont toujours su forcer l'admiration mondiale par leur exubérante révélation de créateurs, et ce coin restreint a toujours contenu des trésors intellectuels. Il n'en va pas autrement pour la musique que pour la peinture et les lettres dans la renaissance belge combinant la robustesse flamande et la finesse wallonne. En un pays d'égale superficie et de situation centrale, la Suisse, dont il nous faut bien dire un mot, nous n'avons à mentionner que deux ou trois noms, ceux des compositeurs Jaques Dalcroze (mélodies et œuvres chorales d'inspiration populaire, création fort intelligente et zélée d'une « Ecole de gymnastique rythmique » et du théâtre d'Hellerau), Gustave Doret,

auteur de l'opéra *Les Armaillis*, Ernest Bloch, auteur de *Macbeth*. En Belgique, nous en relèverons un grand nombre, désignant tous des hommes de science et de valeur, issus soit de Flandre soit de Wallonie, et ayant hérité du génie de l'une l'énergie coloriste, de l'autre la subtilité, la propension à une musique « pure » très savante.

Il faut nommer avant tous l'ancêtre du mouvement actuel François-Auguste Gevaert (né à Huysse, Flandre, en 1828, mort à Bruxelles en 1908). Il débuta à Paris par des opéras-comiques, *Les Lavandières de Santarem*, *Le Capitaine Henriot*, *Quentin Durward*, à la même époque, celle de *Faust* de Gounod, où Albert Grisar, également Flamand, obtenait à Paris des succès du même genre avec les *Porcherons*, *Bonsoir Monsieur Pantalon* et le *Carillonneur de Bruges*, ne prévoyant certes pas Rodenbach. Mais Gevaert quitta brusquement cette carrière de succès facile et se transforma curieusement en un beau et sévère technicien destiné à exercer sur son pays la plus grande influence éducatrice, par ses interprétations de Bach, Beethoven, Gluck, Wagner, et par ses ouvrages : *Histoire de la musique dans l'antiquité*, *Origines du chant liturgique*, *La Mélopée antique dans le chant de l'église latine*, études qui provo-

quèrent de savantes controverses avec les bénédictins défendant la tradition grégorienne et qui font autorité ainsi que le *Traité d'harmonie*. Ces ouvrages sont exempts de pédantisme, clairs, concis, et révèlent le plus large esprit scientifique. Ils assurèrent à Gevaert, durant sa glorieuse vieillesse, le respect universel. Avec le grand chef d'orchestre Joseph Dupont, il avait contribué à la création de l'école belge et à faire du théâtre de la Monnaie une scène vivante et généreuse où ont été accueillis beaucoup de nos compositeurs d'abord évincés à Paris et y rentrant en triomphe après avoir fait là leurs preuves.

Peter Benoit (Flamand, 1834-1901) composa des oratorios sur des textes flamands, *Lucifer*, *L'Escaut*, *La Guerre*, *Le Rhin*, une musique scénique pour *Charlotte Corday*, la cantate *La Gloire de l'art flamand* en l'honneur de Rubens, un *Te Deum*, un *Requiem*, des lieder. Benoit était résolument attaché à l'idée d'une musique strictement flamande et composa pour la soutenir des brochures théoriques inspirées des principes nationalistes de Wagner. Rien n'est moins wagnérien d'ailleurs que sa musique peu profonde, conçue en fresques vigoureuses, colorées, sensuelles, où les masses vocales l'emportent sur l'instrumen-

tation, où la foule a le grand rôle, où tout dénote une volonté vigoureuse, saine jusqu'en ses exubérances plébéiennes, moins facile qu'il ne semble malgré son aspect monodique et ses unissons, faisant en somme songer à l'œuvre littéraire du grand romancier flamand Camille Lemonnier.

Un des élèves de Peter Benoit fut l'Anversois Jan Blockx (1851-1912), directeur du Conservatoire flamand créé par son maître, auteur personnel, truculent, mais parfois aussi capable de tendresse, de *Princesse d'auberge*, *Maître Martin*, *Till Ulenspiegel*, la *Fiancée de la mer*, opéras, *Milenka*, ballet, *Un Jour de Kermesse*, tableau symphonique, où s'affirme toujours la volonté de s'inspirer des danses et des chansons de terroir.

Paul Gilson (Flamand, né en 1865) est un puissant et savant orchestrateur s'alimentant aussi de thèmes populaires, mais avec plus de stylisation que Benoit et Blockx, et une grande vigueur : on lui doit les opéras *Princesse Rayon de Soleil*, *Gens de mer*, *Les Aventuriers*, *Alvar*, le ballet *La Captive*, et des symphonies, *La Mer*, *Danse* et *Rapsodie écossaise*, l'oratorio *Françoise de Rimini*, des chœurs *à capella*, des mélodies et des cantates.

Le sort de Franz Servais (Flamand) a été des plus

malheureux : dans son pays nul n'a pris garde à lui, à ses œuvres d'orchestre, à ses mélodies, et son beau drame *L'Apollonide*, longuement élaboré d'après Leconte de Lisle, n'a été joué qu'à Carlsruhe. Cette destinée malchanceuse fait songer à celle de Chabrier. Plus fortunés ont été Edgar Tinel (Flamand, 1854-1912) et Léon du Bois (Flamand, né en 1859) qui a succédé à Tinel, comme directeur du Conservatoire de Bruxelles. Edgar Tinel, religieux, d'humeur sombre, n'a peut-être pas osé obéir à toute son inspiration, par scrupules classiques, est resté apparemment insensible à l'évolution déterminée par Franck et Wagner, et ses œuvres principales, *François d'Assise*, *Sainte Catherine*, *Sainte Godeliere*, hésitent entre le concert et le théâtre, un peu comme la *Sainte Elisabeth* de Liszt, mais sans le génie qui illumine celle-ci. Tinel a peut-être été plus librement personnel dans quelques mélodies. Auprès des truculents, il représente la mysticité flamande, un peu aride. Léon du Bois est un musicien beaucoup plus tendre et intuitif, très fin et très savant : outre des ballets de jeunesse, *Aspiration* (pour cordes), *L'Anaante, scherzo et finale* pour huit cors annonçaient un bel harmoniste riche d'idées musicales. Il a donné toute sa mesure dans un drame lyrique,

Cdénie, extrait de l'*Ile vierge* de Camille Lemonnier, où les formules wagnériennes se transforment très personnellement, et dans un saisissant mimodrame, *Le Mort*, écrit sur la célèbre nouvelle du même écrivain, enfin dans des « illustrations musicales » pour les *Yeux qui ont vu* et la *Comédie des Jouets* de Lemonnier. Léon du Bois est donc un artiste de haut intérêt. A cette série de musiciens de sérieuse valeur nous joindrons quelques compositeurs secondaires : Jan Van den Eeden (Flamand, 1842), auteur d'oratorios, *Jacqueline de Bavière*, *Jacques van Artevelde*, d'un poème symphonique, *La Lutte au XVI*e *siècle*, d'un opéra, *Rhena;* Henri Wollput (Flamand, 1845), auteur de symphonies et de cantates; Willem Demol (Flamand, 1846-1874), auteur de cantates et mélodies flamandes; Lemmens (Flamand, 1825-1881), musicien religieux qui fonda une école de musique sacrée à Malines; Martin Lunssens (Flamand, 1871), auteur d'œuvres symphoniques et vocales; Joseph Mertens (Flamand, 1834), auteur du *Capitaine Noir*, version du *Hollandais volant*, et d'autres opéras.

A cette école flamande et brabançonne s'oppose l'école des musiciens wallons, à laquelle la France a, en réalité, ravi son plus illustre représentant, le Lié-

geois César Franck, qui lui appartient par droit de naissance et n'est pas un musicien « français » — encore moins, il est vrai, un musicien « belge, » la définition de cet adjectif étant bien malaisée. Nous aurons ici à citer peu de noms : il semble qu'une caractéristique de ces Wallons savants, scrupuleux, raffinés, soit, à cause de ces qualités mêmes, une sorte de timidité les détournant de produire, les engageant à jouir des arts avant tout pour eux-mêmes, et les empêchant de souffrir d'une stérilité qui souvent, après de beaux débuts, devient chez eux volontaire et paisible, exempte de regrets. Il y a là un curieux état d'esprit dont le plus significatif témoignage est donné par Erasme Raway, né à Liège en 1850, ayant composé les *Scènes hindoues*, les *Adieux*, la *Symphonie libre*, l'opéra *Freya*, une *Ode symphonique*, des lieder, puis s'étant retiré dans une sorte de dilettantisme philosophique. Diatoniste, restaurateur des modes antiques, technicien clair, épris de perfection, Erasme Raway est de ceux dont le silence et la retraite sont à déplorer dans l'art contemporain. Emile Mathieu, né à Lille de parents belges en 1844, directeur du Conservatoire de Gand, a donné au théâtre le ballet *Fumeurs de Kif*, l'opéra-comique *Georges Dandin*, les opéras *Richilde*, *L'En-*

fance de Roland, La Reine Vasthi, des poèmes symphoniques décrivant avec plus de souplesse, d'éclat et de charme la nature ardennaise (*Freyhir*, le *Hoyoux*, le *Sorbier*), des cantates, des concertos pour piano, violon et orchestre, de nombreux chorals et lieder. Ce musicien comblé de faveurs officielles, plus intelligent qu'imaginatif, semble apporter dans les formes de Schumann et de Brahms l'esprit méthodique, clair et froid d'un Saint-Saëns.

Gustave Huberti (1843-1911), de famille wallonne, a composé des oratorios flamands, *Mort de Guillaume d'Orange*, *Blæmardinne*, *Le Dernier rayon de soleil*, une *Symphonie funèbre*. La hantise de Wagner et de Peter Benoit a quelque peu trompé ce probe et savant musicien sur sa propre nature d'intimiste charmant, mieux révélée par ses mélodies dont certaines, sur des textes de Ronsard, ont été à juste titre déclarées « parfaites et évocatrices des mélodies légères de Schubert » par le plus sagace critique musical belge, M. Henry Maubel. Théodore Radoux (1835-1711), directeur du Conservatoire de Liège, est moins intéressant en ses deux opéras, son oratorio, ses œuvres symphoniques ou vocales, et il suffira de mentionner Emile Wambach (1854), auteur de l'opéra *Quentin Matsys*, de poèmes symphoniques, de musique

religieuse, ayant succédé à Blockx à la direction du Conservatoire flamand, bien que natif d'Arlon.

Parmi les représentants de la jeune école, très voisins de la musique française issue comme eux de Franck, nous citerons Théophile Ysaye, frère de l'illustre violoniste Eugène Ysaye, né en 1865 et auteur d'une *Suite wallonne*, de poèmes d'orchestre, d'œuvres pour piano ; les frères Jongen, surtout Joseph Jongen ; Louis Delune ; Victor Buffin ; Albert Dupuis ; le grand pianiste Arthur de Greef (1862), le représentant le plus qualifié de l'école belge du piano en Europe, comme Ysaye l'est pour le violon avec César Thomson. Enfin, il nous faut signaler la perte irréparable que la Belgique, et peut-être le monde musical tout entier, ont faite en la personne de Guillaume Lekeu (1870-1894), venu en France pour prendre des leçons de César Franck, vite étonné de ce tempérament magnifique : à vingt et un ans Lekeu présentait au concours de Rome une admirable cantate, *Andromède*, puis il écrivait une suite pour piano, trois mélodies, une *Sonate pour piano et violon* dédiée à Ysaye qui l'a rendue célèbre dans tout l'univers, une *Fantaisie symphonique sur deux airs populaires angevins*, et enfin un *Quatuor*, resté inachevé. On a, depuis sa mort, révélé, parmi d'autres compositions négli-

gées par Lekeu comme de simples études, l'*Adagio pour Quatuor d'orchestre*, l'*Etude symphonique sur le second Faust* et l'étude symphonique sur *Hamlet*. Ce sont des merveilles de sentiment poétique, de généreuse, sereine ou ardente inspiration, et il est infiniment probable que, le 21 janvier 1894, la fièvre typhoïde a privé l'humanité d'un compositeur de génie promis aux plus hautes destinées.

Le représentant le plus considérable de l'actuelle musique wallonne depuis César Franck et Guillaume Lekeu est, sans contredit, Victor Vreuls, né à Verviers en 1875, élève de Radoux, de Sylvain Dupuis, de Vincent d'Indy, actuellement directeur du Conservatoire de Luxembourg dont il a su faire un centre artistique de premier ordre. On lui doit *Werther*, poème symphonique, *Jour de Fête*, pour orchestre, *Cortège Héroïque* pour orchestre, une *Symphonie* pour orchestre et violon, un *Adagio* pour orchestre à cordes, un *Poème* pour violoncelle et orchestre, un *Trio*, un *Quatuor*, une *Sonate* pour piano et violon, souvent jouée par Raoul Pugno et Eugène Ysaye, des mélodies et enfin un drame lyrique, *Olivier le Simple*. Toutes ces œuvres sont savantes, mais l'intellectualité, la méthode, le grand scrupule technique n'y amoindrissent pas la généreuse expansion d'une âme vi-

brante, délicieusement et profondément poétique. Victor Vreuls est un artiste complet, hautement inspiré, destiné vraisemblablement à marquer sa place parmi les maîtres dont on peut attendre la saine et belle évolution de la musique à venir. Et c'est le nom de ce créateur lyrique qui clora le plus dignement notre sommaire examen des ressources musicales si abondantes en cette petite patrie, rivale des plus grands centres européens, étonnamment riche en théoriciens, en compositeurs et en virtuoses.

Nous l'avons dit, un travail du caractère du nôtre, en son simple but de présentation synthétique, ne compte ni la prétention d'avoir tout examiné dans le détail ni, moins encore, celle de formuler des conclusions esthétiques. De celles-ci nous n'en retiendrons qu'une, déjà envisagée à la fin de notre chapitre sur l'école russe : le parallélisme et parfois le conflit de la « musique pure » et de la musique à tendances plastiques, intellectuelles, usant des combinaisons sonores pour seconder l'expression d'états psychologiques extérieurs à la sonorité elle-même, au lieu de ne demander qu'à celle-ci la

génération d'états psychiques proprement et uniquement musicaux. Si les débats sur ce dualisme sont légitimes et féconds entre techniciens, le critique et le dilettante ne pourront, comme le public, que les envisager avec une sympathie impartiale et constater l'opportunité d'un schisme qui a singulièrement enrichi la musique elle-même, et centuplé la puissance de sa pénétration persuasive dans l'âme des foules, transformant un culte hermétique en une religion de la sensibilité universelle.

INDEX DES NOMS CITÉS

TABLE DES MATIÈRES

LA ROCHE-SUR-YON. — IMPRIMERIE CENTRALE DE L'OUEST.

Œuvres de Richard Wagner

Tristan et Isolde. Traduction nouvelle en prose rythmée exactement adaptée au texte musical allemand, par JACQUES D'OFFOEL, avec une lettre de M. Edouard Schuré. In-12 . . . . **1** fr. **50**

Tristan et Isolde. Version française adaptée pour le chant au texte musical original, par MAX LYON. In-12. . **2** fr.

Dix écrits de Richard Wagner, précédés d'un avant-propos, par HENRI SILÈGE. In-12. . . . . **4** fr.

L'Anneau du Nibelung et Parsifal. Traduction nouvelle en prose rythmée exactement adaptée au texte musical allemand, par JACQUES D'OFFOEL. In-12. . . . . . . **5** fr.

Lettres de Richard Wagner à Auguste Rœckel, traduites par MAURICE KUFFERATH. In-12. . . . . . . **3** fr. **50**

Quinze lettres de Richard Wagner accompagnées de souvenirs et d'éclaircissements, par ELISA WILLE, née Sloman. Traduit de l'allemand par Auguste Staps. In-12, sur papier de Hollande. . . . . **5** fr.

Correspondance avec Liszt. Traduction française, par L. SCHMITT. 2 vol. in-8, 1900. . . . . **10** fr.

Correspondance avec Mathilde Wesendonk. Journal et lettres, 1853-1871. Traduction autorisée de l'allemand, par GEORGES KHNOPFF. Préface de HENRI LICHTENBERGER. Avec deux portraits, 2 vol. in-12. . . . . **7** fr.

Sur la Direction de l'orchestre. Traduit de l'allemand, par J. CLÉMENT, gr. in-8. . . . . **2** fr.

Sur les poèmes symphoniques de Franz Liszt. Lettre à M. B. Traduit de l'allemand, avec autorisation, par M. D. Calvocoressi. In-12 . . . . **1** fr.

Tannhæuser et le Tournoi des chanteurs à la Wartburg. Traduction de J.-ALBERT DELPIT. In-12. . . . . . **2** fr.

Bibliographie wagnérienne française donnant la nomenclature de tous les livres français intéressant directement le wagnérisme, parus en France et à l'étranger depuis 1851 jusqu'à 1902. 1° par ordre alphabétique des noms d'auteurs et de traducteurs. 2° par ordre alphabétique des titres, par HENRI SILÈGE. In-8. . . . . **1** fr.

Jean-Sébastien Bach

Jean-Sébastien Bach

par J.-N. Forkel

Vie, Talents et Travaux

Ouvrage traduit de l'allemand par F. Grenier.

Un volume in-18 illustré. . . . . **2 fr. 50**

L'Esthétique de Jean-Sébastien Bach

par André Pirro

Un beau volume grand in-8. . . . . **20 fr.**

Table des Matières : I. Introduction. — Direction des motifs. — II. Formation des motifs. — III. La formation rythmique des motifs. — IV. Les mélodies simultanées. — V. Le commentaire de l'enseignement instrumental. — VI. L'orchestration. — VII. La traduction du texte. — VIII. Les principales formes de composition dans la musique vocale de Bach — IX. Les compositions jointes, successivement, à des textes de valeur différente. — X. L'expression dans la musique instrumentale de Bach. — XI. Bach et la musique ancienne. — XII. Jean-Sébastien Bach, cantor allemand.

Jean-Sébastien BACH, le Musicien-Poète

par Albert Schweitzer

Un fort volume grand in-8, orné d'un portrait. **10 fr.**

Le Descriptif chez Bach

par Gustave Robert

Une brochure grand in-8. . . . . **2 fr. 50**

Mozart

Lettres de W.-A. MOZART. — *Traduction complète avec introduction, notes et tables*, par Henri de Curzon — Un volume in-8 (*épuisé*) . . **15 fr.**

Nouvelles Lettres des dernières années de la vie de MOZART, *traduites* par Henri de Curzon. — Un volume in-12 . . . . **2 fr. 50**

Essai de Bibliographie Mozartine, par Henri de Curzon. — Revue critique des ouvrages relatifs à W.-A. Mozart et à ses œuvres. Gr. in-8, 1906. **1 fr. 50**

Ouvrages de Hugues Imbert

SYMPHONIE

Mélanges de critique littéraire et musicale

(Rameau et Voltaire, R. Schumann, Un portrait de Rameau, Stendhal, Beatrice et Benedict, Manfred).
Un volume in-8, avec un portrait de Rameau. . **5** fr.

PORTRAITS ET ÉTUDES

(César Franck, C.-M. Widor, E. Colonne, J. Garcin, Ch. Lamoureux, *Faust* de R. Schumann, le *Requiem* de Brahms, Lettres inédites de G. Bizet).
Un volume in-8, orné d'un portrait de Bizet. . **6** fr.

Profils d'artistes contemporains

(A. de Castillon, P. Lacombe, Ch. Lefebvre, Massenet, Rubinstein, Ed. Schuré).
Un volume in-8, orné de 6 portraits. . . . . **6** fr.

MÉDAILLONS CONTEMPORAINS

(Amiel, Bizet, Bruneau, Gustave Charpentier, L. Diemer, Fantin-Latour, Benj. Godard, Raoul Pugno, etc.).
Un vol. in-12, avec une reproduction d'un tableau de Fantin-Latour. . . . . **4** fr.

NOUVEAUX PROFILS DE MUSICIENS

(R. de Boisdeffre, Th. Dubois, A. Gounod, Augusta Holmès, Ed. Lalo, E. Royer).
Un volume in-8 avec 6 portraits. . . . . . **6** fr.

JOHANNÈS BRAHMS

Sa vie et son œuvre. Préface de EDOUARD SCHURÉ
Un volume in-8 avec portrait. . . . . **6** fr.

Etude sur Johannès BRAHMS

avec le catalogue de ses œuvres
In-8. . . . . **1** fr.

Charles GOUNOD

Les mémoires d'un artiste et l'autobiographie
In-12 . . . . **2** fr.

REMBRANDT et Richard WAGNER

Le clair-obscur dans l'art
In-8. . . . . **1** fr. **25**

Ouvrages de M. Et. Destranges

Tannhæuser, de RICHARD WAGNER. Etude analytique, in-12. **0 fr. 75**

Le Théâtre à Nantes, depuis ses origines jusqu'à nos jours. gr. in-12 . . . . **5 fr.**

L'œuvre théâtrale, de Meyerbeer. Etude critique, in-12. **2 fr.**

Samson et Dalila, de SAINT-SAENS. Etude analytique, in-12. **1 fr.**

L'Evolution musicale chez Verdi. — *Aïda*. — *Othello*. — *Falstaff*, in-12. . . . . **1 fr. 50**

Les femmes dans l'œuvre de Richard Wagner. — Préface de ALFRED BRUNEAU, petit in-4 avec 20 dessins inédits de A. DE BROCA . . . . **10 fr.**

Hänsel et Grétel. — Pièce lyrique, d'ENGELBERT HUMPERDINCK. — Etude analytique et thématique, in-12, avec portrait du compositeur. . . . . **1 fr.**

L'Œuvre lyrique, de César Franck. — Ruth. — Rédemption. — Rebecca. — Les Béatitudes. — Hulda. — Ghiselle. — Les mélodies, in-12. . . . . **2 fr.**

Une partition méconnue. — Proserpine, de CAMILLE SAINT-SAENS. — Etude analytique, in-12. . . . . . **1 fr.**

Le Rêve, d'ALFRED BRUNEAU. Etude thématique et analytique de la partition, in-12, avec un portrait. . . **1 fr.**

Briséis, d'EMMANUEL CHABRIER. Un chef-d'œuvre inachevé. Etude thématique et analytique, in-12. . . . **0 fr. 50**

Fervaal, de VINCENT D'INDY. Etude thématique et analytique, in-12. . . . . **1 fr.**

Les Troyens, de BERLIOZ. Etude analytique, in-12. **0 fr. 75**

Messidor, d'A. BRUNEAU. Etude analytique et critique, in-12 . . . . **1 fr. 50**

Sancho, de E. JAQUES DALCROZE, in-12. . . . **1 fr. 50**

Le Vaisseau-fantôme. Etude analytique et thématique, in-12 . . . . **1 fr.**

L'Attaque du Moulin d'A. Bruneau. Etude analytique et thématique, in-12. . . . . **1 fr.**

Emmanuel Chabrier et Gwendoline, in-12, 1904. . **1 fr.**

L'Enfant-roi, d'ALFRED BRUNEAU. Etude analytique et thématique, in-12. . . . . **1 fr. 50**

L'Etranger, de M. VINCENT D'INDY. Etude analytique et thématique, in-12. . . . . **1 fr.**

La faute de l'abbé Mouret, de A. BRUNEAU, in-12. **1 fr. 50**

Kérim. Le Requiem. La Belle au Bois dormant. Penthésilée. Les Lieds de France. Les Chansons à danser, d'ALFRED BRUNEAU, in-12. . . . . **1 fr. 50**

Naïs Micoulin, d'ALFRED BRUNEAU, in-12. . . . . **1 fr.**

L'Ouragan, d'ALFRED BRUNEAU. Etude analytique et thématique, avec un portrait, in-12. . . . . **1 fr. 50**

